GIUSEPPE CHIARINI

STUDI SHAKESPEARIANI

LIVORNO
TIPOGRAFIA DI RAFF. GIUSTI
EDITORE-LIBRAIO
1897

GIUSEPPE CHIARINI

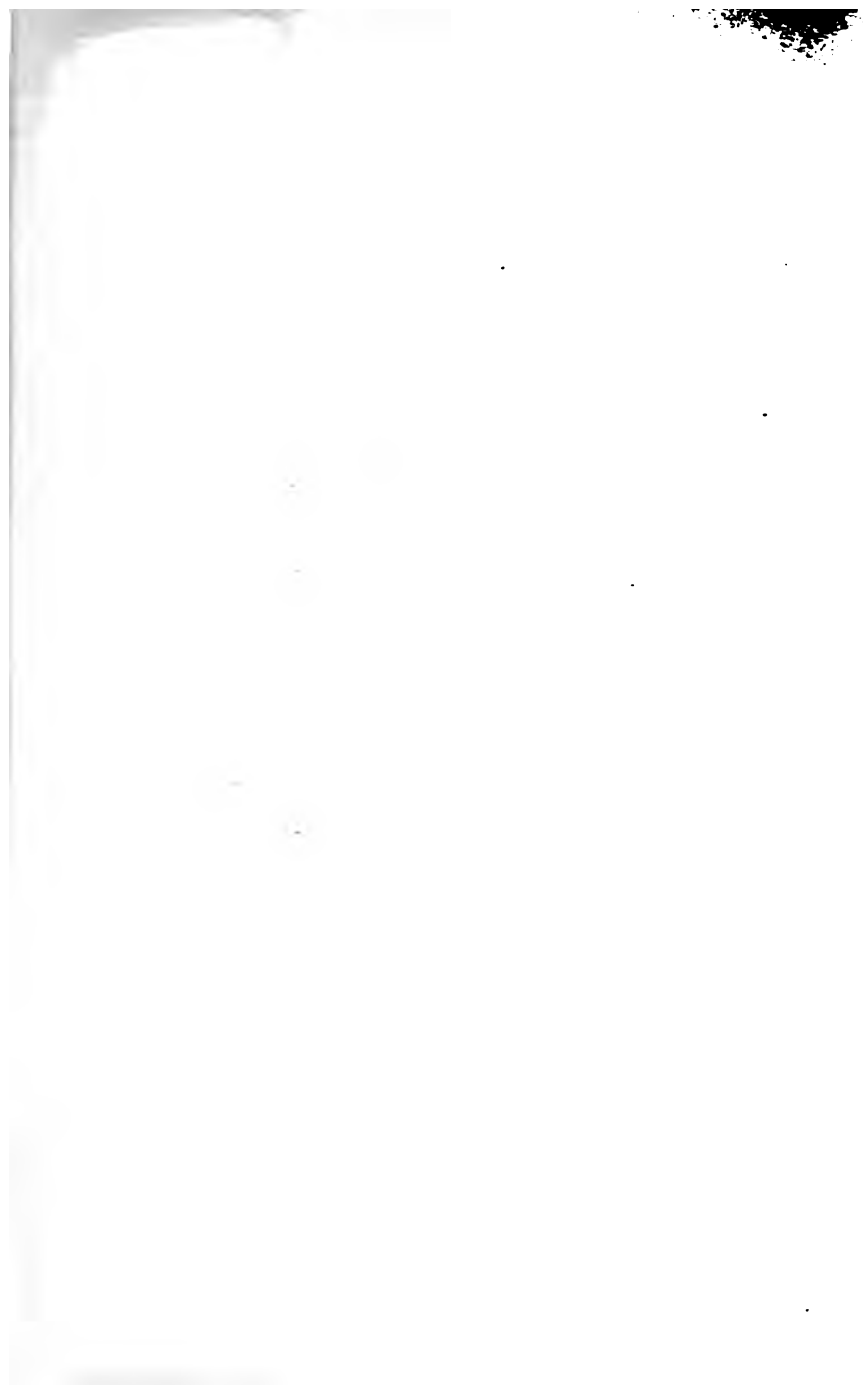
STUDI SHAKESPEARIANI

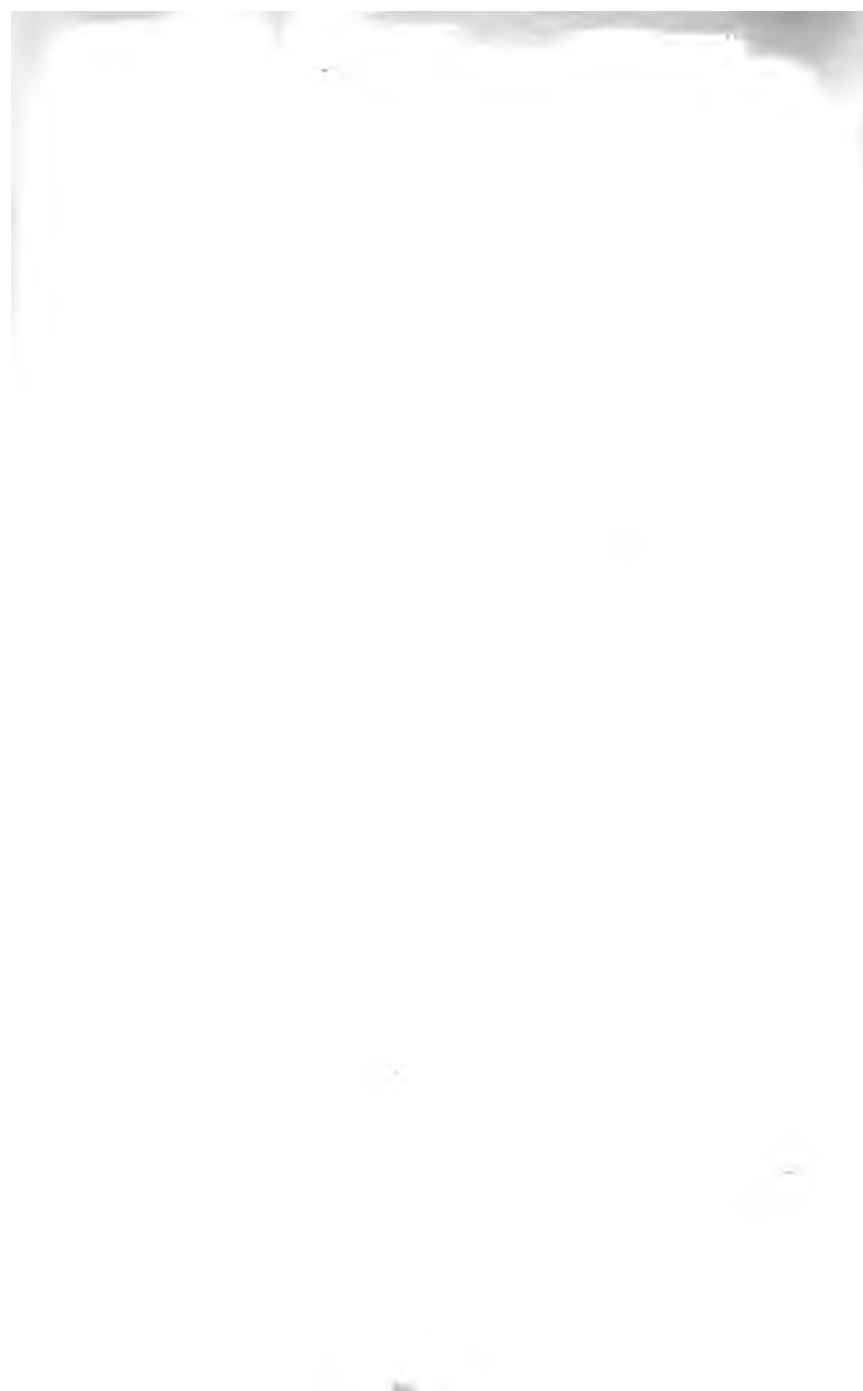
LIVORNO
TIPOGRAFIA DI RAFF. GIUSTI
EDITORE-LIBRAIO

1897

INDICE

NOTA

Gli scritti raccolti in questo volume furono composti e pubblicati la prima volta separatamente negli anni dal 1887 al 1892. La data appósta nell'indice al titolo di ciascuno scritto indica l'anno in cui questo fu composto e pubblicato.

IL MATRIMONIO E GLI AMORI

DI GUGLIELMO SHAKESPEARE

INTRODUZIONE

Uno dei punti più controversi della vita dello Shakespeare è il suo matrimonio. — Fu esso felice, o infelice? La donna ch'egli sposò fu buona, intelligente, degna di lui? Ed egli l'amò, le fu sempre fedele? — Dei cinquanta biografi del poeta, venticinque rispondono a queste domande in un modo, gli altri venticinque nel modo opposto. Io veramente non li ho contati; e nemmeno li ho letti tutti; ma il numero dei biografi sarà piuttosto maggiore che minore; e la proporzione fra gli uni e gli altri, giudicando dai più autorevoli, se non sarà della metà esatta, di poco differirà. La ragione di questo fatto è molto semplice. Della vita dello Shakespeare si sa poco o niente; della vita coniugale anche meno; perciò i biografi, che han voluto dirne qualche cosa, hanno dovuto lavorare o poco o molto di fantasia.

I biografi appartengono tutti, più o meno (qualcuno magari senza saperlo), alla razza dei critici; e i critici sono la gente più audace di questo mondo. Date loro un po' di carta stampata, un volume, due

volumi, di prosa o di versi; ed essi pretenderanno di cavarne fuori la persona dell'autore viva e vera, genuina e reale, quale passò per questo mondo; pretenderanno dirvi che cosa quella persona fece e non fece, come uomo, come marito, come padre, in tutte le condizioni, in tutti i momenti della sua vita, ancorchè di ciò non rimanga nessuna testimonianza certa e nessun documento.

Il nuovo biografo dello Shakespeare, l'autore della *Vera vita*, Giacomo Walter, [1] appartiene anch'egli a questa scuola di critici; è anzi in essa uno dei più arditi e dei più singolari. " Il migliore interprete di un uomo, scrive egli, è il libro da lui composto; e la migliore biografia dello Shakespeare sta nella migliore conoscenza e nell'apprezzamento più compiuto delle opere sue „. Fisso in questa idea, per quanto ammetta che a conoscere la mente di un uomo possono spesse volte giovare anche certe piccole cose, come note, appunti, lettere private, e per quanto riconosca essere doloroso che dei fatti concernenti la vita dello Shakespeare non sia stato preso ricordo quando era tempo, il nuovo biografo grida: " Guai allo Shakespeare, s'egli avesse vissuto fra noi, e se mentre viveva lo avessimo apprezzato! Si sarebbe preso nota d'ogni azione, d'ogni parola di lui. Perciò dobbiamo forse rallegrarci che ci siano rimasti così pochi ricordi della sua vita! „ Queste ultime parole può parere che stiano in contradizione con le precedenti; anzi stanno: ma la contradizione si spiega facilmente. L'autore della *Vera vita* è un di quelli a cui dà molta noia e fa dispetto questa smania tutta moderna di voler sapere della vita degli uo-

[1] *Shakespeare's True Life*, by James Walter; London, 1890.

mini grandi tutti i fatti e i particolari più minuti e più intimi, e di andarli cercando e divulgando, senza riguardo, senza discrezione, senza criterio: e perciò, fra il pericolo che della vita dello Shakespeare se ne avesse a saper troppo, e il dolore che se ne sappia troppo poco, dice: meglio questo che quello. Ma, in fondo, il dolore che non se ne sappia quasi niente mostra di sentirlo, anzi lo sente di certo, anche lui. Ed è naturale; perchè questa curiosità di conoscere la vita dei grandi uomini l'abbiamo tutti; ed è una curiosità ragionevole. Il signor Walter l'ha poi in grado piuttosto maggiore che minore dell'ordinario: senza di ciò non si sarebbe messo a scrivere una nuova vita, la vera vita, dello Shakespeare.

Mettiamo che un giorno o l'altro accadesse questo fatto quasi impossibile; che da un angolo ignorato della vecchia Inghilterra saltasse fuori un involto di lettere autografe dello Shakespeare, o un libro di ricordi, o un fascio qualunque di documenti riferentisi al poeta, che ci facessero conoscere tutto l'uomo *intus et in cute,* e tutte le circostanze della sua vita; quale fu da giovane, nella famiglia, nella scuola, coi compagni, nei primi suoi amori con la donna che sposò; quali furono i suoi studi e le sue occupazioni, lasciata la scuola; quali le ragioni che lo trassero a Londra; quale la vita che là condusse; quali i suoi sentimenti e i suoi rapporti verso la moglie e la famiglia durante la sua dimora nella capitale, e dopo il ritorno a Stratford: mettiamo che questo fatto quasi impossibile accadesse; uno dei primi a rallegrarsene, uno di quelli che ne proverebbero maggior piacere, sarebbe, credo, il signor Walter. Cioè, adagio; egli se ne rallegrerebbe, se i nuovi documenti dimostrassero che lo Shakespeare fu nè più nè meno quell'uomo

savio, morigerato, virtuoso, religioso, esemplare, che ha descritto lui; ma se, per un caso, che pure potrebbe darsi, da quei documenti venisse fuori un uomo un po' diverso; il signor Walter molto probabilmente sarebbe tentato di credere, e forse si proverebbe a dimostrare, cioè affermerebbe, che quei documenti son falsi.

Il signor Walter ha un bel dire, che la vita dello Shakespeare noi la conosciamo abbastanza, se a ciò che propriamente intendiamo per conoscenza applichiamo la molto più rara e valevole qualità dell'intelletto. " Noi sappiamo, dice egli, quando e dove il poeta nacque; dove, giunto alla virilità, visse e lavorò; conosciamo la maggior parte delle poesie e dei drammi ch'ei compose; sappiamo a chi si maritò, quali e quanti figliuoli ebbe, dove passò gli anni della breve sua vita, dove morì e fu sepolto. Quanto al resto, la sua storia può rassomigliarsi all'amore di Viola nella commedia *Ciò che volete,* a un foglio bianco; ma su quel foglio bianco noi possiamo scrivere molte cose, solo che non ci manchi l'arte e la penetrazione necessaria ".

Sta bene; e seguendo appunto questo sistema, e credendo naturalmente di avere l'arte e la penetrazione necessaria, ciascuno dei cinquanta e più biografi dello Shakespeare venuti prima del signor Walter scrisse su quel foglio bianco ciò che il suo intelletto applicato alla conoscenza della vita e alle opere del poeta gli suggeriva. Ebbene, che cosa è risultato da ciò? In parte io l'ho già detto; è risultato che sopra uno dei punti più importanti del foglio bianco, quello nel quale si doveva scrivere la storia del matrimonio e della vita coniugale dello Shakespeare, una metà circa dei biografi hanno scritto una cosa, e l'altra

metà la cosa perfettamente opposta. Ora, poichè e dall'una parte e dall'altra sono eruditi e critici di molto valore, chi avrà il coraggio di assidersi giudice tra loro, e dire: questi han torto, quelli han ragione? — Chi avrà il coraggio? — Oh! il signor Walter ha un coraggio molto maggiore. Egli giudica tutti in blocco gli scrittori della vita dello Shakespeare, che lo han preceduto, così: " Nel trattare di quella generosa, nobile e pura natura d'uomo, che fu lo Shakespeare, i biografi hanno mostrato, e seguitano a mostrare da un pezzo, una mediocrità oltremodo stupefacente ". Tuttochè l'egregio scrittore nel seguito del suo libro sembri fare una eccezione per qualcuno fra i più benemeriti ricercatori della vita del poeta inglese, ch'egli cita onorevolmente, io mi permetto di dire che il giudizio di lui che ho riferito è sovranamente leggero ed ingiusto; ingiusto in particolar modo verso quei biografi cui mira più direttamente, quelli cioè che rappresentarono lo Shakespeare molto diverso da come lo ha rappresentato lui.

Ho detto poco avanti che questi biografi, come tutti gli altri che precedettero il signor Walter, arrivarono a conclusioni più o meno diverse dalle sue seguendo il sistema stesso seguito da lui; ma ho detto male: la maggior parte di essi, qualunque fossero le conclusioni alle quali arrivarono, ci arrivarono seguendo un sistema molto più conforme ai dettami della ragione e della critica, che non sia quello seguito dal signor Walter. E tuttavia il signor Walter, giudicandoli come li giudica, vuol dirci in sostanza, ch'egli solo fra tutti ha saputo applicare alla conoscenza della vita e delle opere dello Shakespeare l'intelletto, ch'egli solo fra tutti ha saputo scrivere nel foglio bianco di essa vita quello che veramente ci

andava scritto. Ciò può parere l'effetto di una grande presunzione; io lo credo invece l'effetto di una grande ingenuità.

Notiamo di passaggio che il signor Walter è uomo profondamente religioso, che le opere dello Shakespeare sono per lui qualche cosa di divino, come la Bibbia, " che nei drammi dello Shakespeare la religione è, secondo lui, un principio vitale ed attivo ". Ora, per intendere e interpretare degnamente un libro divino, bisogna anzi tutto aver fede nella divinità del libro; e la fede viene dall'alto. Senza essere un poco ispirati, non si può capire l'opera della ispirazione. Dire ciò è come dire che il nuovo biografo ha scritto la vita dello Shakespeare con un po' di quel fervore col quale gli uomini religiosi del medio evo scrivevano le vite dei Santi. Notato questo, discendiamo dalle alte regioni della ispirazione alle umili, molto umili, della critica.

Abbiamo veduto la teorica del signor Walter circa il miglior modo di scrivere la vera vita dello Shakespeare; vediamo il modo da lui tenuto nell'applicare la sua teorica. " Andiamo a Stratford, scrive egli, percorriamo le vie principali e i viottoli che il poeta ebbe cari, i prati, i campi, i villaggi dove fu il suo tetto domestico;... osserviamo gli oggetti ch'egli dovè avere costantemente dinanzi agli occhi, e la cui immagine riflettesi vivissima nelle opere sue. Là impareremo che per lui non andò mai perduto nessun segno della natura esteriore, ch'egli non fece mai divorzio da essa. La natura e l'uomo per lui non furono mai due cose distinte, ma una cosa sola: colle infinite variazioni della natura egli illustrò gl'infiniti umori dell'uomo. A quei luoghi il genio ha fatto acquistare un interesse che nessun altro luogo ha nel

mondo. Là, nella primavera, quando gli alberi gittavano le gemme ed i fiori, nel settimo anno del regno della buona regina Elisabetta, nacque l'immortale Shakespeare. Là noi vediamo ancora il sacro tempio dov'egli fu battezzato, entro le cui sacre mura stettero intorno al fonte gli amici pregando per la felicità del fanciullo,.... e dove egli alfine fu sepolto; vediamo lo stesso argenteo Avon, dov'egli pescò, dove andò in barca e nuotò; la scuola nella quale imparò *poco di latino e meno di greco;* gli stessi sentieri attraverso i boschi e i prati fioriti che condussero il più grande dei poeti al casolare dell'amor suo, della *dolce Anna*.... La familiarità con quei luoghi ch'egli frequentò nella sua fanciullezza e nella gioventù ci farà intendere la potenza e la sincerità dei suoi scritti, e ci insegnerà ch'egli fu privilegiato di una visione telescopica e microscopica. L'una facoltà visiva egli diresse verso i più lontani pensieri, l'altra rivolse alle più comuni cose d'intorno a sè. E dovunque noi siamo, non importa se nel Warwickshire od altrove, noi possiamo sempre trovare qualche cosa che confermi l'accuratezza della sua osservazione. Andate fuori nei campi aperti, penetrate nei luoghi selvosi, guardatevi attorno, e buon per voi se potrete godere quelle scene come egli le godè. Fiori, ed uccelli che cantano, e verdi erbe, e fiumi, la natura ne ha sparso con larga mano per ogni dove. E questa, dopo tutto, è la grande morale che lo Shakespeare ci insegna: — solo che l'uomo sappia usarne rettamente, *Troverà lingue negli alberi, libri nei correnti ruscelli, sermoni nelle pietre, e bene in ogni luogo* „.

Il signor Walter vuole, come si vede, spiegare il libro, cioè le opere dello Shakespeare, con la descrizione ed illustrazione dei luoghi e degli oggetti

nei quali e fra i quali il poeta visse: e per quanto fiori, uccelli che cantano, erbe verdi e fiumi correnti ce ne siano, come il biografo stesso osserva, oltre che nel Warwickshire, da per tutto, non c'è dubbio che un simile commento alle opere dello Shakespeare possa avere, entro certi limiti, la sua utilità, e riuscire piacevole.

Diciamo subito che, considerato sotto questo aspetto, il commento del signor Walter non potrebbe esser migliore; poichè egli mostra di conoscere e di aver familiari il Warwickshire e i dintorni di Londra come la casa sua. Scorrendo il suo libro, si sente, si vede, ch'egli ha cercato, osservato, studiato, ammirato con una specie di devozione religiosa ogni luogo che lo Shakespeare vide o potè vedere; ha calpestato ogni zolla ch'ei calpestò o potè calpestare; è entrato in ogni casa ov'ei mise o potè mettere il piede; ha fissato gli occhi su tutti gli oggetti che poterono essere veduti da lui; e tutto ciò che ha veduto, osservato, ammirato, tutto ha messo sotto gli occhi del lettore, se non con l'arte di un'abile esposizione, con molta abbondanza di parole sgorganti dal cuore, e con una ricchezza di disegni illustrativi, che non credo si trovi in altra opera di questo genere, e certo non si trova in nessun'altra biografia dello Shakespeare.

Ma quando il signor Walter, andando innanzi, vuole col libro così commentato rappresentarci l'uomo, metterci sotto gli occhi la vera vita di lui, egli pretende, diciamolo francamente, un po' troppo. Non sempre lo scrittore è l'uomo, tutto l'uomo; è, se vogliamo, la parte migliore dell'uomo, cioè l'ideale; ma non sempre alla parte ideale corrisponde la reale; anzi il più delle volte non corrisponde; e perfetta-

mente non mai. Stimo inutile citare esempi, che a chi conosce la storia delle letterature antiche e delle moderne debbono essere familiari.

Tuttavia manco male se quello che il signor Walter vuole si fosse provato a farlo con un'ombra qualsiasi di dimostrazione e di ragionamento. Ma no: egli descrive, racconta, afferma. Quando si tratta di un fatto nuovo, egli per tutta dimostrazione si contenta di dire: il fatto è, o pare, abbastanza provato: quali poi siano, dove siano, e da chi recate le prove, di ciò il lettore non deve occuparsi. Il fatto è, o pare, provato al signor Walter, e basta. Rispetto poi alle tradizioni e alle congetture, egli ha un sistema molto semplice, e molto comodo. Se gli piacciono, le accetta e le dà per fatti veri e dimostrati; se non gli piacciono, le rigetta senz'altro, come favole assurde.

Quanto diversamente i precedenti biografi! a cominciare dal Malone e venire fino al Halliwell Phillips (nomino soltanto il più benemerito fra gli antichi, e il più benemerito ed autorevole fra i moderni). Essi, in generale, non affermano che i pochi fatti certi e provati: quanto al resto discutono. Hanno anch'essi ciascuno un concetto suo proprio della persona del poeta, concetto formatosi in loro per lo studio delle opere, de' tempi di lui, e di tutto ciò che ad esso si riferisce; concetto nel quale è, s'intende, molto del soggettivo (se così non fosse, quel concetto sarebbe in tutti lo stesso). E da quel concetto movendo, esaminano a una a una le tradizioni, e le accolgono o le respingono, secondo che paiono loro probabili o assurde; ma del loro parere dicono le ragioni: e, guidati da quel concetto, traggono dagli scritti del poeta, dai pochi fatti della sua vita accertati, e dalle leggi della natura umana, argomento a congetture onde riem-

piono i molti vuoti di essa; ma le congetture dànno per congetture, e niente altro. Sopra questi uomini altamente benemeriti della letteratura Shakespeariana, pei quali ogni studioso del gran poeta sente ammirazione e riconoscenza, il signor Walter lascia, dall'alto della ingenua sua prosa, piombare, come abbiamo veduto, una condanna di *stupefacente mediocrità*. La cosa è davvero stupefacente.

La lettura della *Vera vita* e di altri due recenti libri intorno allo Shakespeare (¹) mi fece tornare col pensiero alle questioni agitate dai biografi e dai critici intorno al matrimonio del poeta e agli amori di lui. Del matrimonio parla a lungo il signor Walter, raccontando i più minuti particolari che lo precedettero, lo accompagnarono e lo seguirono, come se ne fosse stato testimone, e descrivendo le qualità della moglie dello Shakespeare, come se fosse stata una persona di sua conoscenza. Quanto agli amori del poeta, sui quali non abbiamo altra guida che i suoi famosi ed oscuri sonetti, ci viene innanzi il signor Tyler con una singolare scoperta, discussa fino da qualche anno sopra alcuni giornali inglesi, ed annunziata ultimamente in Italia dal prof. Olivieri nel discorso premesso alla sua recente traduzione dei sonetti dello Shakespeare.

La questione degli amori si collega naturalmente col matrimonio. Io parlerò prima di questo, poi degli amori.

(¹) *Shakespeare's Sonnets*, edited with notes and introduction by THOMAS TYLER; London, 1890. — *I sonetti di William Shakespeare*, tradotti per la prima volta in italiano da ANGELO OLIVIERI; Palermo, 1890.

PARTE PRIMA

I.

Cominciamo dal dire il poco che intorno al matrimonio e alla vita coniugale dello Shakespeare si sa con certezza. Si sa ch'egli si ammogliò verso la fine di novembre del 1582, quando cioè aveva diciotto anni e mezzo compiuti; che sposò una donna, Anna Hathaway, che ne aveva ventisei; nativa probabilmente di Shottery, un villaggio pittoresco vicino a Stratford, e figlia di un Riccardo, possidente di campagna, la cui famiglia era in relazioni amichevoli con quella degli Shakespeare. Le nozze furono celebrate dopo una sola pubblicazione; avendo due agricoltori, Folco Sandells e Giovanni Richardson, fatto garanzia, con atto legale, che non esistevano impedimenti al matrimonio. Questo atto legale, che ha la data del 28 novembre 1582, è il solo documento che attesti il matrimonio dello Shakespeare e ne stabilisca il tempo. Dove il matrimonio fosse celebrato non si sa; ma certo non a Stratford, poichè nei registri del tempo, che si conservano, esso non è notato. Passati poco più di cinque mesi dal matrimonio, nacque allo Shakespeare una figlia, che fu battezzata nella chiesa di Stratford il 26 maggio 1583, sotto il nome di Su-

sanna. Il 2 febbraio del 1585 furono battezzati nella stessa chiesa altri due figli dello Shakespeare, gemelli, un maschio e una femmina (Amleto e Giuditta) nati, com'è probabile, un giorno o due innanzi. Poco dopo la nascita di questi due figli lo Shakespeare abbandonò Stratford e andò a stabilirsi a Londra, dove rimase per circa 26 anni; durante i quali tornava di tratto in tratto al suo paese (ordinariamente, si crede, una volta l'anno) a rivedere la famiglia, e ad impiegare i denari che veniva guadagnando come attore ed autore drammatico nella capitale. Poi, verso il 1612, parendogli aver guadagnato abbastanza, lasciò il teatro e si ritirò a Stratford, dove passò gli ultimi quattro anni della sua vita; essendo, come è noto, morto nell'aprile del 1616, all'età di soli cinquantadue anni. Nel testamento, fatto pochi mesi innanzi di morire, lasciò alla moglie il *suo secondo miglior letto.*

Queste le notizie certe intorno al matrimonio dello Shakespeare e alle relazioni sue con la moglie. Il Halliwell Phillips aggiunge che il matrimonio legale, dovè, come allora usava, specie nei piccoli paesi e nelle campagne, essere preceduto di alcuni mesi da una promessa, o contratto di nozze, pel quale gli sposi si consideravano già marito e moglie, e potevano (la consuetudine almeno lo permetteva) convivere sotto il medesimo tetto.

Non deve far meraviglia che i biografi, volendo sopra sì poche e nude linee disegnare un quadro più o meno compiuto e particolareggiato della vita coniugale dello Shakespeare, si sieno trovati poco d'accordo nel resultato finale dell'opera loro; e nè anche deve far meraviglia che, a parte la varietà dei particolari, si sieno divisi in due schiere, quasi uguali

per numero e per autorità; l'una delle quali ha presentato quella vita sotto un aspetto, l'altra sotto l'aspetto opposto. Il punto più oscuro (e quello naturalmente sul quale i biografi si divisero) era, se il matrimonio fosse stato felice o infelice: questo bisognava chiarire; ma a chiarirlo mancavano gli elementi. Intorno alle qualità fisiche e morali della donna, intorno al carattere di lei, all'intelligenza, alla cultura, nessuna notizia: nè molte le notizie intorno al carattere del marito; anzi, si può dire, una sola, di cui fanno testimonianza i contemporanei; ch'ei, cioè, fu gentile. Per sopperire a questa mancanza di notizie, i biografi ricorsero agli scritti dello Shakespeare. Se non che l'andar, come fecero, a pescare nei drammi di lui allusioni ai fatti particolari della sua vita, al suo matrimonio, alla moglie, il cercare nei discorsi dei suoi personaggi le opinioni e i convincimenti personali di lui, era, per la natura stessa di quelli scritti, e per la serena oggettività in essi spiegata, alquanto pericoloso. Le sole poesie dello Shakespeare che parevano avere un carattere soggettivo, che anzi lo avevano (benchè taluni, anche valentuomini, lo negassero), e che per ciò potevano spargere un po' di luce sulla vita dell'autore, erano i sonetti; ma la loro vantatá oscurità, mantenuta e accresciuta dalla grande varietà dei commentatori e dei commenti, fu cagione che i biografi li tirassero chi da una parte chi dall'altra, ciascuno secondo le convinzioni e gli intendimenti suoi: cosicchè anch'essi finora non servirono a provare gran cosa. Se non che le ricerche e gli studi più recenti di critici coscienziosi e imparziali sono venuti diradando a poco a poco le tenebre che ravvolgevano quelle poesie, e facendo ragione di parecchie interpretazioni strane, capricciose, anche

assurde. Il Dowden aveva già quasi vinta, nove o dieci anni fa, la causa di coloro che sostenevano avere il poeta espresso nei sonetti i sentimenti suoi personali, e adombrato fatti veri e reali. Oggi, dopo il libro del Tyler, non si può più dubitare di ciò. E ciò, spargendo un po' di luce sulla vita e sul carattere del poeta, giova, se non a risolvere compiutamente la questione della felicità o infelicità del matrimonio, a far pendere la bilancia in favore di una delle due opinioni contrarie.

Fra quelli che sostengono che il matrimonio non potè essere felice sono, in prima linea, il De Quincey e il Grant White, poi il Malone, il Dyce, il Furnivall, il Gervinus, l'Ulrici, Carlo Elze: fra quelli che sostengono che fu felice, che ad ogni modo mancano prove dirette ed evidenti del contrario, sono il Halliwell Phillips, il Knight, Carlo Armitage Brown, Samuele Neil, il Wise, l'Hudson, Tommaso Saint Baynes, e postremo l'autore della *Vera vita*.

Vediamo brevemente le ragioni e gli argomenti che gli uni e gli altri recano innanzi a sostegno delle loro opinioni.

II.

Volere, o non volere, dicono i sostenitori della infelicità, il matrimonio fu precipitato: se preesisteva, come vuole il Halliwell Phillips, un contratto di nozze, e se per effetto di esso gli sposi potevano, senza mancare alle leggi della moralità e della convenienza, convivere insieme; se tutto ciò era nell'uso, e, secondo l'uso, perfettamente regolare; che bisogno c'era di celebrare il matrimonio dopo una sola pubblicazione? Che cosa importava che la sposa all'atto del

matrimonio fosse incinta d'un mese più o d'un mese meno, se nell'essere incinta non c'era niente di male? All' Elze, il quale ha esaminato e discusso tutta questa materia con molta larghezza di criteri e molta equanimità di giudizi, pare evidente che ci dovettero essere ragioni speciali per desiderare che il contratto matrimoniale ricevesse prontamente la sanzione legale o ecclesiastica; perchè egli non crede che quella del contratto fosse usanza comune, come il Halliwell Phillips afferma; o forse non dà ad esso tutto il valore che questi gli attribuisce.

Come si può, proseguono i sostenitori della infelicità, dire conveniente per lo Shakespeare il matrimonio con una donna, che era già matura mentre egli era sempre un ragazzo? Simili matrimoni, osserva l' Elze, sono, per regola generale, infelici; una regola che ha suo fondamento nelle leggi inalterabili della natura. Che lo Shakespeare ragazzo si accendesse di una donna che avea parecchi anni più di lui, si capisce; perchè accade facilmente che i giovani di temperamento poetico si innamorino di donne superiori a loro d'età. " Basta, dice l' Elze, rammentare l'amore del Byron per Maria Chawort e Carolina Lamb, dello Schiller per Laura, del Goethe per la signora di Stein „. Ma doveva Anna Hathaway, doveva la famiglia di lei incoraggiare alle nozze un ragazzo inesperto acciecato dalla passione?

Il De Quincey crede che lo Shakespeare dovè essere attirato da Anna e dai parenti di lei, o ch'essi per lo meno ebbero troppa fretta nell'accettare le attenzioni del giovine per la ragazza. Il Grant White, molto più severo, anzi duro nel giudicare di Anna, non mette neppure in dubbio che la condotta di lei fosse biasimevole, e dice senza tanti complimenti che

fra un ragazzo di diciotto anni e una donna di ventisei il colpevole di seduzione non può certamente essere il ragazzo. Aggiunge poi che sopra di Anna grava l'implicito biasimo dei due uomini, la cui opinione doveva avere per lei la più grande importanza, del padre e del marito. Il padre, morto pochi mesi innanzi ch'ella fosse sposa, nomina ad uno ad uno nel testamento tutti i figli, ad eccezione di lei; il marito, invece di lasciare lei erede principale, la dimentica affatto nel testamento; e solamente quando questo è fatto, si accorge che quella dimenticanza potrebbe parere sconveniente, e vi rimedia aggiungendo per la moglie un piccolo legato, il legato di un letto, e nemmeno del migliore, del *secondo suo miglior letto.*

Oltre ciò, tutte le apparenze, dicono i sostenitori della infelicità, fanno credere che il matrimonio si volesse tenere segreto, e che il padre e la famiglia dello Shakespeare non lo approvassero. Senza questa ragione, esso sarebbe stato celebrato a Stratford, come regolarmente doveva, e in qualche modo risulterebbe che il padre aveva dato il suo assenso alle nozze del figlio minorenne.

La prova ultima e più concludente che il matrimonio dello Shakespeare non potè essere felice, aggiungono i sostenitori di questa opinione, sta nel fatto ch'egli, dopo soli quattro anni di convivenza con la moglie, la abbandonò, e visse tutto il resto della sua gioventù e della virilità diviso da lei, nè ebbe da essa più figli. Qualunque fossero le ragioni che lo consigliarono o lo costrinsero ad abbandonare il paese natale, fra queste ci dovè essere, secondo il De Quincey e il Grant White, la infelicità del suo matrimonio; di che, secondo essi e secondo altri, fanno testimonianza le sue opere, specialmente le prime.

Il Gervinus notò che le donne nei primi drammi dello Shakespeare generalmente sono cattive e antipatiche; e in questo fatto credè vedere un riflesso della esperienza personale del poeta. L'Elze crede trovare una conferma della supposizione del De Quincey, che cioè il giovine Shakespeare fosse attirato da Anna, in questi versi del sonetto 41:

Tu sei gentile, e perciò sei fatto per esser vinto,
Tu sei bello, e perciò sei fatto per essere assalito;
E quando una donna invita, qual figlio di donna
Le volgerà scortesemente le spalle, prima ch'essa abbia
[trionfato?

" Qui, soggiunge l'Elze, non si può non fare la quistione se sia puro accidente che lo Shakespeare nelle sue prime poesie, *Venere e Adone* e *Il compianto di una amante* ponga la violenta passione d'amore nel petto della donna. Non può il suo amore con Anna avere qualche somiglianza con quello fra Venere e Adone? La pittura che il poeta ne fa è di una verità così meravigliosa, che par naturale credere ch'egli parlasse per esperienza personale. Ancora: non è possibile che siano accadute fra lui ed Anna scene simili a quelle ch'egli così vivamente descrive nel *Compianto di una amante?* "

Alcuni degli altri luoghi delle opere, nei quali i sostenitori della infelicità del matrimonio del poeta trovano un'allusione ad essa, sono questi. Nel dramma *I due gentiluomini di Verona* il poeta dice che un folle amore può essere la rovina di una giovine vita.

...... Come l'indocile germoglio
È roso dal verme prima che sbocci,
Così il giovine e tenero spirito è dall'amore
Tratto alla follia; appassisce nel germoglio,

> Perde in sul bel principio il suo verde
> E tutti i belli effetti delle future speranze.

Nel dramma *Racconto d'inverno* Polisseno dice al figlio:

> ...... La ragione vuole che mio figlio
> Scelga da sè stesso la moglie, ma la stessa ragione [vuole]
> Che il padre, le cui gioie non sono altro
> Che una bella posterità, possa dare qualche consiglio
> In tale affare.

“ Queste parole, dice l'Elze, sono forse una malinconica confessione che lo Shakespeare non chiese il consiglio di suo padre quando si ammogliò „. Ma il luogo, che tutti citano come più chiaramente allusivo all'infelice matrimonio del poeta, è questo, nella commedia *Ciò che volete*. Parla il duca Orsino a Viola travestita da paggio.

> ...... La donna sposi
> Uno che abbia più età di lei: così essa sarà adatta al marito,
> Così terrà l'equilibrio nel cuore di lui.
> Perchè, o ragazzo, per quanto noi ci vantiamo,
> Le nostre affezioni sono più volubili e instabili,
> Più vive, più vacillanti, più presto traviate e vinte,
> Che quelle delle donne ....
> Perciò la tua amante sia più giovine di te:
> Altrimenti la tua affezione non potrà essere durevole:
> Poichè le donne sono come le rose, il cui bel fiore,
> Apertosi appena, è in un istante appassito.

“ E egli possibile, domanda l'Elze, non riconoscere in queste parole il lamento del poeta per il suo sfortunato matrimonio? „ “ Più tardi, prosegue il critico, sembra che lo Shakespeare avesse dei [illegible] pensieri intorno al modo col quale il m[illegible] stesso era stato fatto: poichè, qualunque c[illegible]

mettere innanzi per iscusarlo, esso non fu certamente in perfetto accordo con gli usi del tempo. Nei ripetuti ed espressi avvertimenti che, nella *Tempesta,* Prospero dà a Ferdinando dopo avergli promessa in isposa la figlia, si sente un modo profondamente tristo del poeta di considerare quel primo periodo della sua vita, e i malinconici effetti che ne derivarono „.

Se tu rompi il nodo della sua verginità innanzi
Che tutte le sante cerimonie siano
Con tutte le regole del sacro rito compiute,
Non lascierà il cielo cadere la dolce rugiada
Che dee far prosperare questa unione; ma lo sterile odio,
Il dispetto dal torvo occhio e la discordia semineranno
Il vostro letto nuziale d'una sì odiosa zizzania,
Che voi lo odierete entrambi: perciò aspettate
Che le faci d'Imene siano accese per voi.
...... Non sciogliere alle tenerezze
Troppo il freno: i più forti giuramenti son paglia
Al fuoco dei sensi: sii più riservato,
Altrimenti, buona notte alla tua promessa.

Il Grant White crede che abbiano una relazione col matrimonio dello Shakespeare anche le parole che Leonte pazzamente geloso pronunzia all'indirizzo di sua moglie nella scena seconda dell'atto primo del dramma *Racconto d'inverno.* Di' pure, dice Leonte a Cammillo,

...... ch'ella merita un nome
Così spregevole come qualunque sgualdrinella che si dà
Prima d'essere fidanzata.

Dopo ta[illegible] [illegible]sulti, Leonte gitta contro la mo[illegible] [illegible] il più grave. Al Grant Whit[illegible] [illegible]e il poeta potesse scri-

vere quelle parole senza pensare a ciò ch'era accaduto a lui. " Non è questione, dice egli, se il giudizio dello Shakespeare fosse giustificabile, o no, è questione di ciò ch'egli pensava e sentiva. S'egli avesse amato ed onorato sua moglie, non avrebbe scritto simili cose „.

Queste le ragioni principali messe innanzi dai sostenitori della infelicità del matrimonio dello Shakespeare. Sentiamo ora che cosa dicono i propugnatori dell'opinione contraria.

III.

Io ho messo tra i difensori del matrimonio shakespeariano l'Hudson, benchè egli confessi che i fatti che ad esso si riferiscono non sono in tutto e per tutto quali li avrebbe desiderati. Ma egli combatte il Grant White, e crede trovare nei sonetti una prova che il poeta, anche lontano, seguitò ad amare la moglie. Il matrimonio dello Shakespeare fu evidentemente, secondo lui, un matrimonio d'amore: " se poi l'amore fu di quello ch'è il miglior pegno della felicità coniugale, questa, dice, è un'altra questione „. Crede probabile che il matrimonio fosse preceduto dal contratto nuziale; ma dice che dall'usanza di questo contratto derivarono serii mali, e loda la chiesa inglese di avere ovviato ad essi, facendo del contratto e delle nozze una sola cerimonia. Quanto alle allusioni al matrimonio dello Shakespeare che i biasimatori di questo credono trovare in alcuni luoghi dei drammi, l'Hudson oppone: " niente essere più notevole e più generalmente lodato in essi che la singolare oggettività, la perfetta libertà da ogni cosa

che tocchi la persona del poeta „; e non c'è ragione, soggiunge, di fare per quei luoghi una eccezione a questa lode. Quelle allusioni, dice egli, sono semplici congetture non giustificate nè da testimonianze antiche, nè da tradizioni: e volendo far congetture, era più equo e più ragionevole, specie trattandosi d'una donna, eccedere in carità che in durezza. Rispetto poi alle parole di Leonte a Cammillo nel dramma *Racconto d'inverno,* che il Grant White crede ispirate dal risentimento del poeta verso la moglie, egli ritorce contro il critico la stessa argomentazione di lui, così: Certo, se lo Shakespeare avesse avuto cagioni di risentimento contro la moglie, scrivendo le parole che mette in bocca a Leonte, ed altre simili contro le donne, " egli avrebbe pensato a sè stesso; ma non gli sarebbe sfuggito che ci avrebbero pensato anche gli altri, ed una ragionevole delicatezza lo avrebbe trattenuto dal dire cose che potessero applicarsi alle sue faccende domestiche. Gli uomini di delicato sentire non scrivono nelle loro pubbliche pagine niente che porgasi acconcio ad alimentare lo scandalo intorno al loro nome e alla loro famiglia. L'uomo che ha nel suo corpo un cancro nascosto, sarà naturalmente l'ultimo che parlerà di cancri a proposito d'altri. Si può appena pensare che lo Shakespeare mancasse a tal segno del senso della convenienza, da potere scrivere i luoghi in questione, senza avere la certezza che nessuno avrebbe potuto dire ch'egli metteva in pubblico le miserie di casa sua. Cosicchè, dice l'Hudson, le mie conclusioni sono perfettamente contrarie a quelle del signor White. Quanto poi alla necessità di personale esperienza intorno alle cose delle quali un poeta scrive, perchè, se la ammettiamo pei luoghi dove si parla di matri-

monio e di donne, non dovremo, per esempio, ammetterla anche per ispiegare i terribili rimorsi di Lady Macbeth? „

I luoghi dei sonetti nei quali l'Hudson vede una prova dell'amore dello Shakespeare per la moglie sono i seguenti:

Oh quanto simile ad un inverno è stata la mia assenza
Da te, delizia del fuggitivo anno!
Quali geli ho io sentito, quali scuri giorni veduto,
Quale nudità del vecchio dicembre per ogni dove!
. . . .
Poichè l'estate e i suoi piaceri ti accompagnano,
E, via te, anche gli uccelli son muti.

Io sono stato lontano da voi nella primavera,
Quando l'aprile in tutta la pompa dei suoi colori e ornamenti
Aveva infuso tale uno spirito di giovinezza in ogni cosa,
Che il grave Saturno rideva e saltava con lui:
Ma nè i canti degli uccelli nè il dolce odore
Dei fiori dal vario profumo e colore
Poterono farmi narrare una lieta novella,
E indurmi a coglierli dal superbo grembo ove crescevano;
Nè ammirai il candore del giglio,
Nè lodai il cupo vermiglio della rosa;
Essi non erano che dolcezze, che immagini di piacere,
Copiate da voi, da voi modello di esse tutte.
Sembravami ancora inverno, e, voi lontana,
Io scherzava con esse come con l'ombra vostra.

Ahimè, è vero, io sono andato errando qua e là,
E ho fatto la parte del buffone agli occhi di tutti;
Ho ferito i miei propri sentimenti, venduto a vil prezzo
[ciò ch'era più caro,
Fatto vecchie offese con nuove affezioni.
È troppo vero che ho guardato la verità
Di traverso e stranamente.

Oh, per amor mio, rimproverate la fortuna,
La Dea colpevole delle mie cattive azioni,
Che non provvide alla mia vita in modo migliore
Che con pubblici mezzi, i quali generano pubblici costumi.
Perciò sul mio nome è impresso un marchio;
E perciò la mia natura porta, per così dire,
Il segno del suo mestiere, come la mano del tintore.

Accusatemi pure che io ho lesinato
La ricompensa che avrei dovuto ai vostri grandi meriti;
Che io ho dimenticato d'invocare il vostro carissimo amore,
Al quale tutti i legami mi avvincono di giorno in giorno;
Che io ho troppo praticato gente sconosciuta,
E che ho gittato al tempo i diritti da voi a troppo caro
[prezzo acquistati.

L'Hudson è convinto che quando il poeta scriveva questi versi, i suoi pensieri viaggiavano verso la casa ove dimorava la sposa della sua giovinezza, la madre dei suoi figliuoli. Ciononostante egli non crede, come abbiamo visto, che il matrimonio dello Shakespeare fosse in tutto e per tutto lodabile.

Due dei biografi che dipingono quel matrimonio come una fortuna ed una provvidenza per il poeta sono il Knight ed il Saint Baynes.

Il Knight combatte in particolar modo il De Quincey; dice che tanto lui, quanto gli altri che la pensano come lui, hanno voluto dare troppa importanza alla differenza d'età fra lo Shakespeare ed Anna; e non crede affatto che la dispensa dalle pubblicazioni d'uso per il matrimonio potesse avere ragioni particolari, tanto meno quella che lo sposo fosse costretto ad affrettare le nozze per riparare una precedente imprudenza. Anche egli, come il Halliwell Phillips e il Saint Baynes, ritiene che il contratto di nozze avesse forza di valido matrimonio; e fa alcune osser-

vazioni intorno ai luoghi dei drammi, nei quali gli oppositori del matrimonio han creduto trovare allusioni ad esso: fra gli altri intorno a questi due: 1° quello dove il poeta dice che un folle amore può essere la rovina di una giovine vita, nel dramma *I due gentiluomini di Verona;* 2° l'avvertimento del Duca Orsino a Viola intorno alla età che la moglie dee avere in relazione al marito, nella commedia *Ciò che volete.* Quanto al primo luogo il critico osserva: In tesi generale è vero che un folle amore, il quale abbia per conseguenza un matrimonio precoce, può essere la rovina di una giovane vita: ma ciò è forse vero rispetto allo Shakespeare? “ Forse *il giovine e tenero spirito* del poeta fu *tratto alla follia,* forse *l'indocile germoglio fu roso dal verme e perdè il suo verde prima di sbocciare,* perch'egli sposò Anna Hathaway avanti d'aver compiuto i diciannove anni? L'influenza che questo matrimonio ebbe sopra i destini di lui fu certo considerevole; ma non c'è ragione di supporre, come è stato supposto, che fosse una influenza cattiva. Tutto ciò che *realmente* sappiamo della vita domestica dello Shakespeare autorizza anzi la supposizione contraria. Noi riteniamo che il matrimonio dello Shakespeare fosse un matrimonio di affezione; che non ci fosse disparità fra le condizioni materiali del poeta e quelle della donna ch'egli scelse; che la scelta avesse l'approvazione degli amici; che nessuna circostanza indichi che il matrimonio fu forzato o clandestino, o sollecitato da una donna astuta per coprire la sua debolezza „. Rispetto al secondo luogo l'osservazione del Knight è questa: La commedia nella quale esso si trova fu composta, egli dice, intorno al 1602, nel tempo appunto che il poeta coi guadagni fatti nel teatro stava acquistando pos-

sedimenti nel suo paese natale, con la intenzione di ritirarsi là. Ora sarebbe strano che il poeta dicesse male della moglie, proprio allora che stava affrettando il momento di riunirsi a lei. Oltre ciò, il caso a cui si riferisce la risposta del Duca è diverso da quello dello Shakespeare. Il Duca domanda a Viola, (che sta al servizio di lui come paggio, e ch'egli perciò crede un uomo) l'età e la figura della donna ch'egli ama; e Viola risponde ch'essa ha presso a poco l'età e la complessione del Duca: a che il Duca esclama: *Per Iddio, è troppo vecchia.* E prosegue:

......La donna spòsi
Uno che abbia più età di lei; etc. etc.

Il Duca, dice il Knight, deve nella commedia, secondo la concezione che del carattere di lui ebbe il poeta, essere un uomo maturo, di trentacinque o quarant'anni; e così la differenza fra lui e Viola è di una ventina d'anni circa. È giusta perciò l'osservazione del Duca rispetto a Viola, cioè al paggio, che dovrebbe sposare una donna maggiore a lui di venti anni; ma non sarebbe egualmente giusta applicata al caso dello Shakespeare, poichè la differenza d'età fra lui e sua moglie era molto minore, e specie al tempo in cui egli scrisse il dramma poteva dirsi leggera; e quella leggera differenza sarebbe stata una ben magra scusa al non essere egli rimasto fedele nella sua affezione per lei.

Intorno agli altri tre luoghi delle opere dello Shakespeare citati dai sostenitori della infelicità del matrimonio del poeta, e da me riferiti (i versi del sonetto 41, le parole di Polisseno al figlio nel dramma *Racconto d'inverno,* e le parole di Prospero a Ferdinando nella *Tempesta*), non so che sieno state fatte dagli oppositori osservazioni particolari.

Ma l'opinione di questi mi pare così egregiamente riassunta ed esposta dal Saint Baynes, che non credo poter fare niente di meglio, per compiere questa parte del mio lavoro, se non riferirla quasi nelle stesse parole di lui. Rispondendo " ai molti biografi del poeta, i quali hanno sostenuto che il matrimonio di lui fu precipitato, sconveniente, ed infelice nelle sue conseguenze „ il Saint Baynes dice: " È necessario ripetere con ogni possibile forza la ben fondata asserzione del signor Halliwell Phillips, che non vi è la più piccola parte di evidenza diretta in nessuna di quelle supposizioni. Difficilmente il matrimonio potè essere precipitato, poichè le due famiglie erano intime da quindici anni, e lo Shakespeare aveva conosciuto Anna Hathaway fino da fanciullo. Se il matrimonio fu conveniente, o no, lo Shakespeare fu quegli che potè meglio e con maggiore competenza giudicarne; e non vi è in tutta la letteratura che si riferisce a questo argomento niente che dia appiglio a censurare la decisione di lui. Tanto il matrimonio fu lontano dall'essere infelice, che ogni possibile evidenza tende invece a mostrare ch'esso fu, non solo una unione di scambievole affetto, ma un fortunato evento così per il poeta, come per la moglie, che rimase a capo della famiglia, venerata e amata dai figli e devota compagna al marito fino alla fine. Considerando il fatto ne' suoi più larghi aspetti, e specialmente in relazione alla futura carriera del poeta, può dirsi che il precoce matrimonio diede a lui, nel periodo della sua vita più incerto e agitato, un centro fisso di affezione e un motivo supremo di operosità pronta e proficua. Esso dovè produrre un effetto salutare e rassicurante in una natura così riccamente dotata di fantasia plastica e di appassionato impulso,

combinati con rare facoltà di previdenza riflessiva e padronanza di sè. Ove alla serenità e profondità del genio nella commozione e nella immaginazione lo Shakespeare non avesse unito una straordinaria forza di carattere e saldezza di propositi morali ed artistici, ed ove questi elementi non fossero stati stimolati per tempo ad una continua operosità, egli non avrebbe potuto percorrere una così splendida e non interrotta carriera. Niente è forse una prova più diretta del maschio carattere dello Shakespeare, che il pronto e serio modo col quale egli assunse fin dal principio la piena responsabilità de' suoi atti, e affrontò senza sbigottirsi il vasto ordine di doveri che essi gl'imponevano. Egli stesso ci ha detto che

> Amore è troppo giovine, e perciò non può sapere che
> [cosa è la coscienza:
> Tuttavia chi ignora che la coscienza è figlia dell'amore?

E riman vero che la coscienza, il coraggio, la semplicità e nobiltà della condotta sono, nelle nature generose, evocate e sostenute dal tocco vitale di quella potenza rigenerante. La vita dello Shakespeare fu interamente cambiata dalla nuova influenza: le crescenti responsabilità sembrano avere maturato rapidamente il suo carattere, e avere dato un fresco ed effettivo sviluppo alle sue facoltà.... Essendo ancora minorenne, il poeta aveva una moglie e tre figli a suo carico, con poca opportunità e apparentemente pochi mezzi di guadagno in Stratford. La condizione era per sè stessa abbastanza grave: ed era poi complicata dai crescenti imbarazzi di suo padre e dai moltiplicati bisogni della famiglia di esso.... Un uomo anche di molta più età che non avesse il poeta avrebbe guardato d'intorno a sè con isgomento. Ma egli, con

quel senso sicuro e con quella sagacia che mostrò poi nella pratica degli affari, aveva, pare, già fatto una sobria e giusta stima delle sue forze, e passati accuratamente in rassegna i varii campi che potevano offrirgli lavoro e guadagno. Il resultato delle sue deliberazioni fu di tentare il teatro nella metropoli „.

Alcuni dei biografi, che trovano allusioni alla moglie nei sonetti, il Knight e Carlo Armitage Brown fra gli altri, misero innanzi la supposizione che il poeta avesse condotto con sè a Londra la sua famigliuola, e che là i due giovani sposi avessero vissuto felici come due tortorelle. “ Il Brown, nota l'Elze, collega questa fantasia con la interpretazione autobiografica dei sonetti indirizzati alla nera beltà „. Ma tale supposizione, quando sia (come ora pare) dimostrato, che i sonetti non hanno nessuna relazione con la moglie del poeta, manca di ogni fondamento: e lo stesso Knight, per verità, non c'insiste.

Se non che, dicono i lodatori del matrimonio: Avesse o non avesse lo Shakespeare menata con sè a Londra la moglie, ciò poco importa. Ciò che importa è sapere, quale è la ragione che lo trasse alla capitale, qual'è il pensiero che lo guidò nell'opera sua d'attore ed autore, qual'è l'idea fissa che lo sostenne nel suo lungo e prodigioso lavoro. Quella ragione, quel pensiero, quell'idea fissa si riassumono nel pensiero della famiglia, nell'idea di formare ad essa uno stato onorevole e comodo. E quando questa idea fu divenuta una realtà, che cosa fece il poeta? Abbandonò il teatro, che gli avea dato gloria e denari; abbandonò la capitale, le sodisfazioni e i piaceri che potea dargli ancora; ed essendo tuttavia nel vigore della età, tornò a Stratford per riunirsi alla moglie ed alla famiglia.

A quelli che vogliono vedere un segno di poco affetto e quasi di disprezzo dello Shakespeare per la moglie nel legato ch'ei le fece del *suo secondo miglior letto,* il Halliwell Phillips e il Knight rispondono, che quel legato è anzi una prova d'affetto particolare. Il Phillips reca una quantità d'esempi a dimostrare che l'uso di simili legati, anche di oggetti di poco valore, al tempo dello Shakespeare, era comune come dimostrazione d'affetto verso le persone più care; e i letti, nelle case di famiglie benestanti, erano tutt'altro che oggetti di poco valore. Il Knight poi osservò per il primo (e il Dyce si meraviglia che questa osservazione non fosse innanzi stata fatta da altri), che le leggi inglesi provvedevano in modo abbastanza largo alla sussistenza della moglie sopravvivente al marito. Per esse alla moglie dello Shakespeare si perveniva a titolo di dote il reddito di una terza parte di tutto il patrimonio lasciato dal poeta, ad eccezione di un solo possesso indicato nel testamento. Ma alla osservazione del Knight l'Elze risponde, che ciò si sapeva, che nessuno aveva mai pensato che il letto fosse tutta l'eredità che lo Shakespeare lasciava a sua moglie; e che ciò non muta la questione, la quale sta tutta in quel misero legato aggiunto per convenienza dopo che il testamento era già fatto. Ben altrimenti, dice l'Elze, sono trattate le mogli nei testamenti del tempo dai mariti che le amavano e le onoravano.

Io misi il signor Walter fra gli altri difensori e lodatori del matrimonio dello Shakespeare; ma per lui veramente ci vuole un posto da sè. Cominciamo dunque un nuovo capitolo, e dedichiamolo a lui tutto intero.

IV.

I lettori sanno già che il signor Walter è un biografo molto ardito e molto ispirato; sanno anche che degli amori dello Shakespeare con Anna Hathaway e del loro matrimonio, intorno al quale i critici più autorevoli sono ridotti, come abbiam visto, a contentarsi di congetture, egli conosce i più minuti particolari; e sanno che le qualità della moglie dello Shakespeare, intorno alle quali i critici si limitano a fare degl'indovinelli, egli le ha tutte sulla punta delle dita. È naturale quindi che i lettori desiderino sapere almeno qualcuna delle tante belle cose che sa il signor Walter.

Eccomi a sodisfare i lettori. Ma prima non sarà male dire due parole intorno alle fonti alle quali il signor Walter attinse e al modo da lui tenuto nell'attingere tutte le belle cose che sa.

Shottery è, dicemmo, un pittoresco villaggio, non lontano da Stratford; il villaggio ove si crede nascesse Anna Hathaway. Quivi è ancora una casa appartenuta ad una famiglia dello stesso nome, che la tradizione dice essere stata la propria casa di Anna, e che come tale è visitata con religiosa curiosità da tutti gli ammiratori dello Shakespeare recantisi in devoto pellegrinaggio nel Warwickshire. Dopo aver veduto il luogo dove il poeta nacque e passò gli ultimi anni della vita, si vuol naturalmente vedere il villaggio dove credesi ch'egli incontrasse la donna che gl'ispirò il primo amore e che fu poi sua moglie; dopo avere veduto Henley Street e New Place, si vuol vedere la casa Hathaway. Se non che l'ammi-

ratore dello Shakespeare, il quale conosce la letteratura shakespeariana ed ha letto il Halliwell Phillips (due cose che non possono andare disgiunte), visitando la casa Hathaway non dimentica che la generale credenza che ivi sia nata Anna non è confortata da prove evidenti. Ma l'autore della *Vera vita* non bada a queste minuzie e non ha certi scrupoli. La tradizione ha detto che quella è la casa di Anna, quella tradizione si accorda con le sue idee intorno ad Anna, al poeta e al loro matrimonio,... dunque quella è senz'altro la casa di Anna. Dopo avere percorsa e ripercorsa per lungo e per largo tutta la campagna fra Stratford e Shottery, il signor Walter picchiò alla casa di Anna, vi entrò, ne visitò religiosamente ogni angolo, ne considerò minutamente ogni oggetto, visitò tutte le case dei dintorni dove lo Shakespeare e la sua sposa potevano essere stati; e con la testa piena del poeta e dei suoi versi ripopolò della figura di lui e di Anna quella casa e quei luoghi; e mettendo sulla carta i fantasmi del suo cervello raccontò, cioè credè di raccontare, la vera storia dell'amore e del matrimonio dello Shakespeare con Anna Hathaway.

In alcuni sonetti amorosi del poeta s'incontra al vocativo la parola *sweet,* (dolce, cara) rivolta alla donna amata. A qualcuno di quei critici, pei quali lo Shakespeare deve essere stato un uomo impeccabile, saltò in capo di dire che quella donna non poteva essere se non la moglie, e che quel *sweet* dovea quindi voler dire *sweet Anne* (mia dolce, mia cara Anna); e siccome ciò si accordava perfettamente con le idee del signor Walter, tanto bastò perch'egli intitolasse il primo capitolo nel quale parla delle relazioni del poeta con Anna e descrive Shottery e la

supposta casa di Anna, *Shottery; Sweet Anne Hathaway.*

Il capitolo comincia: " La prima musa del poeta così rivolgevasi a lei:

> Se la mia anima ti rimprovera che io venga così vicino,
> Giura alla cieca mia anima che io era il tuo Will, [1]
> E il desiderio, la tua anima lo sa, è ivi ammesso:
> Così per amore, accogli, o cara (*sweet*), l'offerta del mio [amore ".

Su quali dati e per quali ragioni l'autore della *Vera vita* riferisca alla moglie questo sonetto, dove pochi versi più sotto il poeta dice: " In mezzo al numero (delle amanti) uno conta come nessuno; lascia dunque che io passi inosservato nel numero ", e come egli poi spieghi queste parole supponendole indirizzate alla moglie, non si degna di farcelo sapere; e nè anche si degna di farci sapere perchè ha mutato nel primo e nel secondo verso la lezione *thy soul* (la tua anima) in *my soul* (la mia anima); mutazione, per effetto della quale il sonetto non ha più senso: a me almeno non riesce di raccapezzarlo. L'autore della *Vera vita* non ha l'uso di dare spiegazioni; egli tira di lungo per la sua strada senza occuparsi dei pedanti, che d'ogni cosa vorrebbero sapere il perchè e il per come: e nella strada che va da Stratford a Shottery pensa che di lì dovè passare chi sa quante volte il giovine Shakespeare per andare a trovare la sua Anna, della quale era *appassionatamente innamorato.*

---

[1] *Will* è abbreviazione di *William* (Guglielmo): e vuole anche significare, *volontà, desiderio,* come ho tradotto io nel terzo verso. Il poeta fa qui, come in altri luoghi dei sonetti, un giuoco di parole che è impossibile conservare nella traduzione.

Alcuni degli altri biografi suppongono (e la supposizione è ragionevole) che Anna fosse bella: l'autore della *Vera vita* afferma che essa senza dubbio fu seducente (Doubtless, she was lovely to behold); e questa volta reca le prove della sua affermazione: " Noi abbiamo ciò, egli dice, dall'autorità del più veritiero fra gli antiquari, l'Oldys, il quale narra che, secondo la tradizione, Anna fu sovranamente bella (eminently beautiful); e *la tradizione,* non è possibile che sbagli nel caso di Anna ". Qui la critica ha una sola osservazione da fare: ed è, che l'Oldys, per quanto fosse il più veritiero degli antiquari, nacque alla fine del secolo XVII, e perciò la sua testimonianza non aggiunge niente alla tradizione: cosicchè tutte le prove dell'affermazione del Walter stanno in queste parole, che *la tradizione non è possibile che sbagli nel caso di Anna.* Tutta così la critica del signor Walter.

Ciò nonostante la minuta descrizione ch'egli fa della campagna di Shottery, della casa Hathaway, e delle sue adiacenze, si legge con piacere; nè è difficile sceverare in essa il vero e il probabile dall'immaginario. Il Hallivell Phillips dice che la supposta casa di Anna dovè dai tempi dello Shakespeare in poi andar soggetta a molte e gravi alterazioni: ma al signor Walter piace di credere il contrario, e lo crede. " S'è disposti, egli dice, a credere che quella casa sia di ben poco cambiata dai tempi dello Shakespeare. Prendendo giù per una scorciatoia, s'incontra un mormorante ruscello; fatti pochi passi, s'entra in una specie di giardino rustico, di carattere prettamente inglese, al di là del quale, sopra un grazioso rialto, è un verziere, dove deliziosi frutti maturavano ai primi tempi del romanzo d'amore del

poeta. Di faccia alla casa, vicino alla porta di ingresso, è il pozzo, profondo e coperto di muschio, dove, coll'aiuto dell'usata secchia, l'acqua deliziosamente ghiaccia e rinfrescante è sempre pronta nei più caldi giorni d'estate. Quante migliaia di persone qui smorzarono la loro sete! E come, a misura che coll'andar del tempo le parole del poeta, parole di sapienza e di conoscenza profonda della vita e delle opere umane, saranno sempre meglio conosciute e apprezzate, come andrà ogni anno crescendo l'esercito dei devoti che traggono a questo luogo! Qual privilegio bere a quella medesima fonte alla quale egli bevve l'acqua pòrtagli dalla sua cara Anna! La casa è una lunga e bassa costruzione di travi e cemento, coperta di stoppie, solidamente fabbricata sopra una fondazione di lastre quadre di schisto, caratteristica delle case del Warwickshire. Agli shakespeariani essa apparisce, nella sua singolarità, eccessivamente graziosa. Come la casa natale dello Shakespeare, anche questa è divisa in tre corpi o parti, tutte raccolte sotto il medesimo tetto, delle quali la centrale è la più interessante. Essa contiene la sala, che agli Hathaway dovea servire per le riunioni di famiglia, ed anche da cucina e da stanza da pranzo: ha il pavimento di pietre, il palco basso, e un largo focolare. Per una casa di quel genere è una stanza piuttosto spaziosa ed allegra, resa specialmente confortabile dall'ampio camino, a un lato del quale è un armadio per la roba salata, sul quale sono incise le iniziali I. H. E. H. In queste antiche case di campagna una rozza panca di legno è sempre sul canto del focolare, il quale è sempre molto spazioso.... Chi trovandosi in questa, la più gentile delle abitazioni, non s'immagina di vedere la dolce Anna seduta qui

sola sul canto del focolare sognando di lui, del suo innamorato? „

Dalla sala o cucina, ch'è a pianterreno, il biografo sale al piano superiore, e vede nella prima camera un gran letto a quattro colonne, del tempo di Elisabetta, che deve, secondo lui, essere stato per parecchie generazioni il letto del padre e della madre della famiglia Hathaway. " Questo letto, dice, è rimasto fino dai tempi dello Shakespeare associato con Anna; e senza alcuno sforzo d'immaginazione il visitatore si persuade che qui essa dovè nascere, qui dormire dolcemente, sognando il suo Will, che questo dovè poi essere il loro letto matrimoniale „. " È inutile, dice il signor Walter, fare opposizioni, mettere innanzi difficoltà: qualunque shakespeariano visiti questa casa *sacra alla memoria del più grande scrittore del mondo,* dovrà naturalmente pensare e credere quello che penso e credo io. Chi sa quante volte verso sera, la bella Anna si affacciò alla finestra di questa camera, spiando ansiosamente se vedea comparire da lontano attraverso i campi ed i prati il suo Will! E chi sa quali grandi pensieri vagavano per la gran mente di lui, mentre per la fresca e quieta campagna veniva, pieno di felicità, da Stratford a Shottery! „

Non si creda che siano queste sole le cose che l'autore della *Vera vita* sa dirci intorno ad Anna ed al suo amante. Egli ci sa dire che l'amore fra loro cominciò per tempissimo; che fin da quando lo Shakespeare andava a scuola ad imparare il latino, tutti i giorni di festa scappava a Shottery a trovare la sua Anna; ci sa dire che Anna fu una brava donna da casa, molto diversa dalle giovani spose dei tempi nostri, che leggono romanzi, strimpellano il piano-

forte, e non son buone a cuocere una coppia d'ova. " Anna, scrive egli, giudicava dover suo preparare con le sue stesse mani i cibi per la famiglia; ed era bravissima nel cucinare diverse pietanze saporite, specialmente pasticci di carne e pollame. I quali pasticci gradivano molto al gusto del suo Will, quando egli tornava a casa dopo una giornata di aspro lavoro nello studio dell'avvocato a Stratford, o dopo aver faticato a racconciare qualche dramma per alcune delle compagnie d'attori suoi amici e protettori ".

A queste virtù di buona massaia Anna, secondo il signor Walter, univa un sentimento vivo e gentile della grande poesia della natura. Egli descrive, come se li avesse veduti, i due giovani sposi passeggiare insieme per la campagna, e deliziarsi nel canto degli uccelli, nella freschezza e purezza dell'aria, nel profumo dell'erbe e dei fiori; e lui spiegare a lei come *l'usignolo appoggi il petto contro uno spino quando manda fuori le sue note lamentose;* ed ambedue impedire ai ragazzi *di acchiappare gli uccelli per metterli in gabbia, o dar loro dei quattrini perchè li restituissero in libertà, se li avevano acchiappati;* e, dopo il tempo dei nidi, compiacersi ad *osservare l'assiduità del maschio per la femina, alla quale porta il cibo mentre essa sta nel nido a covare, e la aiuta nei tediosi doveri della incubazione. E quali serenate le fa, rompendo il silenzio della notte lunare coi meravigliosi suoi canti d'amore!*

Un intero capitolo, non lungo, del signor Walter è dedicato alla descrizione dei viottoli della campagna di Shottery; i quali, dice l'autore, hanno una dolcezza particolare, che invano, specie dagli shakespeariani, cercherebbesi altrove. Ciò che si intende facilmente. " Chi può, scrive il signor Walter, errare

per questi viottoli senza pensare con diletto che lo Shakespeare qui visse ed amò, non nello sciocco, convenzionale, o puramente sentimentale significato della parola, ma nel vero e pieno significato di essa; e che così vivendo ed amando imparò ogni cosa, per poi trasfigurare tutto ciò che aveva imparato, secondo che l'occasione portava e richiedeva? Noi possiamo esser certi che Anna Hathaway fu uno dei suoi maestri, poichè, per quanto ella fortunatamente non appartenesse al genere delle donne di forte intelletto, la gentilezza di lei gli apprese delicatamente ciò che egli non avrebbe potuto apprendere per altra via. Essa ebbe non poca parte nel maturare il cuore e l'intelletto del grande poeta „.

Certo, è più piacevole pensare questo che intorno alla moglie dello Shakespeare scrive il signor Walter, che non credere col Grant White, ch'ella fosse una creatura rozza, abbietta, volgare, tale che, passato il fascino della luna di miele, il poeta non potè sentire per lei se non ripugnanza. Ma il guaio è che, se ciò che scrive il Grant White è una opinione della quale non si è potuto, per fortuna, dimostrare la verità, ciò che scrive il signor Walter è presso a poco poesia. E presso a poco poesia sono anche gli altri fatti concernenti il matrimonio dello Shakespeare, da lui narrati: cioè, alcuni sono congetture altrui da lui rimesse a nuovo con la giunta di qualche particolare; altri sono supposizioni, ispirazioni, fantasie, tutte del conio della sua testa.

Il Halliwell Phillips, sappiamo, mise innanzi la congettura che il matrimonio dello Shakespeare fosse preceduto da una promessa o contratto di nozze, avente validità come la cerimonia formale. Questa congettura fu lungamente discussa, e, secondo gli

umori dei biografi, da alcuni accettata, da altri no; ma ella rimase pur sempre una congettura, la cui maggiore probabilità riposa sugli esempi di simili promesse o contratti avvenuti al tempo dello Shakespeare, e citati dal Halliwell Phillips. I più caldi difensori della felicità del matrimonio dello Shakespeare e della virtù di Anna, come il Saint Baynes, si limitano a dire che il fatto della promessa si può ritenere *sufficientemente provato* per gli esempi recati dal Phillips: il che è già molto; anzi troppo. Ma il troppo, quando si tratta di affermare ciò che a lui piace o giova creder vero, non fa mai paura al signor Walter; anzi non c'è troppo, al di là del quale egli non sia pronto ad andare. Per lui la promessa, o contratto di nozze, dello Shakespeare e di Anna non solo è *sufficientemente provata,* ma è un fatto, del quale sa anche dirci dove, come e da chi fu compiuto: sa dirci che la cerimonia fu celebrata, secondo il rito cattolico, nella cappella di un vecchio castello di Shottery (Old Manor House) da un prete col quale gli sposi aveano intima conoscenza. — E come lo sa? Come ha fatto a informarsene? — In un modo molto semplice, ch'è poi il modo da lui ordinariamente tenuto nel cercare i fatti della vera vita dello Shakespeare. Egli andò a visitare *Old Manor House,* una interessante costruzione antica, non potuta vedere dal Halliwell Phillips, e della quale il Walter dà nel suo libro parecchi disegni illustrativi: andò a vederla, e quando fu là dentro, e quando vide l'oratorio, gli accadde quel che gli era accaduto nel vedere la supposta casa di Anna a Shottery. Come nella casa di Shottery lo Shakespeare aveva dovuto dissetarsi a quel pozzo, ed Anna esser nata in quel letto, e in quel letto aver sognato, e in quello avere

poi riposato insieme allo sposo suo; così, a *Old Manor House*, poichè il castello era vicino alla casa Hathaway, poichè nel castello c'era un oratorio, e nell'oratorio doveva uffiziare un prete, era chiaro come la luce del sole che in quell'oratorio e per opera di quel prete si doveva esser fatta la cerimonia del contratto nuziale fra il giovine Shakespeare ed Anna.

Gli altri biografi, non sapendo, per mancanza di dati certi, dove il matrimonio dello Shakespeare sia stato celebrato, supposero nella chiesa di Luddington, i cui registri furono distrutti. La supposizione, la quale appoggiasi tutta a questa circostanza, e al fatto dell'essere la chiesa vicina a Shottery, diventa per il signor Walter un fatto indiscutibile. E fatti, o certi o probabili, sono per lui anche questi, ch'egli ci narra senza addurre neppur l'ombra di una prova: che, cioè, lo Shakespeare, dopo il contratto, andò ad abitare con la sposa a Shottery nella casa di lei; che guadagnava lavorando in uno studio legale a Stratford, tenuto da un Walter Roche, stato suo maestro di grammatica; che lavorava anche per alcune compagnie drammatiche; che era andato altre volte a Londra, prima di fissarvi stabilmente la sua dimora; e che furono appunto i suoi rapporti di lavoro e d'interessi con le compagnie drammatiche di Londra che gli fecero prendere la determinazione di stabilirsi colà; determinazione che fu presa non senza dolore di ambedue gli sposi, specialmente di Anna, alla quale fu molto grave il distacco.

Inutile dire che per il signor Walter lo Shakespeare rimase fedele amante della moglie per tutti i ventisei anni che stette diviso da lei. Concede ch'egli possa avere commesso qualche debolezza, essere caduto in qualche errore, che volentieri avrebbe

evitato, e del quale si confessa e pentesi amaramente nei sonetti; ma il suo cuore, dice il signor Walter, non ebbe parte in quelli errori; la sua sola speranza, la sola idea di vera felicità era nei suoi campi nativi, era nella casa degli affetti suoi coniugali.

Vedemmo che anche l'Hudson crede scritti per la moglie alcuni dei sonetti, ma esponendo tale sua opinione, adopera espressioni come queste: *Io ho intorno a ciò poco dubbio* (I have little doubt); *Io non mi sono incontrato in congettura che abbia maggiore sembianza di verità* (I have met wit no conjecture... that have greater likelihoods of truth). Ma il signor Walter non ha dubbi: egli chiama i sonetti *le più trionfali testimonianze della forte ed immutata affezione dello Shakespeare per sua moglie.* " Per lui, scrive il signor Walter, ogni cosa era Anna Hathaway; ogni saggezza, bontà, bellezza e diletto avevano la loro esistenza da lei, e si estrinsecavano in lei. Essa, in breve, era il sole intorno al quale il resto della creazione doveva aggirarsi. Chi dubitasse di ciò legga questo sonetto " (il 116).

Non sarà mai che al matrimonio di due anime fedeli
Io frapponga ostacoli. Non è amore un amore
Che cambia quando s'accorge dell'altrui cambiamento,
Che è disposto ad allontanarsi quando altri s'allontana.
Oh no! l'amore è un faro sempre fisso
Che guarda le tempeste, e mai non si scuote;
Esso ad ogni barca errante è la stella,
Di cui non si sa il pregio, benchè se ne conosca l'altezza.
L'amore non è il buffone del tempo, benchè le labbra [e le guancie di rosa
Cadano sotto il taglio dell'adunca sua falce;
L'amore non si altera con le brevi ore e le settimane,
Ma dura fino al dì del giudizio.

Se ciò è errore, e mi si provi,
Dite ch'io non scrissi mai niente, e che nessun uomo
[ha mai amato.

" Non esistono, scrive l'autore della *Vera vita*, versi che più profondamente ed eternamente di questi esprimano il sentimento d'affezione sgorgante dall'anima. Chi ha detto male dello Shakespeare non deve averli mai letti ".

Cioè, dico io, potrebbe averli letti, ed aver creduto che non si riferiscano affatto alla moglie: nel qual caso mostrerebbe (come vedremo) di averli letti un po' meglio del signor Walter.

V.

Prima di parlare degli amori, facciamo qualche osservazione intorno alle cose dette dai biografi *pro* e *contra* il matrimonio dello Shakespeare; non già con la pretesa di definire la questione, ma per vedere di trarne una conclusione probabile. S'intende che delle affermazioni poetiche del signor Walter non ci occupiamo.

I punti intorno ai quali la questioné si aggira, o meglio i fatti dai quali essa ebbe origine, possono ridursi a cinque: 1° Disuguaglianza d'età fra gli sposi; 2° Nascita della prima figlia dello Shakespeare dopo cinque mesi dal matrimonio; 3° Separazione del poeta dalla moglie dopo soli quattro anni di matrimonio; 4° Legato fatto dal poeta alla moglie del *suo secondo migliore letto;* 5° Allusioni del poeta al suo matrimonio e alla moglie nelle opere sue.

Cominciamo dal primo punto. Quando i biasimatori del matrimonio affermano che, per regola ge-

nerale, non può chiamarsi conveniente e non suole riuscire felice un matrimonio nel quale sia fra gli sposi la differenza d'età ch'era fra lo Shakespeare ed Anna, affermano una verità ch'è fatta evidente dalla esperienza continua della vita. Quella verità è riconosciuta e confermata dallo Shakespeare stesso, il quale (come vedemmo) nella commedia *Ciò che volete* dichiara per bocca del duca Orsino che l'amore non può nel matrimonio esser durevole, se il marito non ha più età della moglie. Io non faccio ora questione se il poeta volesse o non volesse in quel luogo alludere al suo matrimonio: io rammento solo che le opere dello Shakespeare, a parte il loro valore drammatico e poetico, sono, dopo tutto, per consenso universale, un gran libro di sapienza e morale pratica, una grande raccolta di sentenze e di ammaestramenti buoni per tutti i casi della vita; e dico che il discorso del duca Orsino è appunto una di tali sentenze, uno di tali ammaestramenti. — Ma ogni regola ha la sua eccezione. — Sta bene: bisognerebbe però dimostrare che il matrimonio dello Shakespeare fu veramente un'eccezione alla regola; ciò che finora è stato affermato, non dimostrato.

Passiamo al secondo punto. A provare che nella nascita della prima figlia dello Shakespeare dopo cinque mesi dal matrimonio non ci fu niente di irregolare, i lodatori di esso matrimonio sostengono, come sappiamo, che la cerimonia nuziale dovè essere preceduta di alcuni mesi dal contratto di nozze, il quale, dicono, toglieva di mezzo quella apparente irregolarità. Il Halliwell Phillips dimostra che il contratto di nozze *era non solo legalmente riconosciuto, ma rendeva nulla la posteriore unione del fidanzato o della fidanzata con un'altra persona;* e cita due esempi

di contratti, uno del 1585, l'altro del 1588 (aggiungendo che potrebbe citarne altri più), i quali provano che l'usanza del contratto era realmente molto comune ai tempi dello Shakespeare, e che il contratto si faceva con una certa solennità. Tutto ciò ha senza dubbio qualche valore; non però, a mio giudizio, tutto il valore che i difensori del matrimonio dello Shakespeare vorrebbero dargli: perchè si può, fra le altre cose, osservare che l'usanza non è la legge, e che nel caso dello Shakespeare manca la prova evidente ch'egli seguisse l'usanza. Ma questo è il meno: il più è che manca anche la prova, o una dimostrazione qualsiasi, che il contratto ammettesse come regolare la convivenza degli sposi. Anzi, se dobbiamo credere a un giudice autorevolissimo, allo Shakespeare, non l'ammetteva: la convivenza degli sposi non poteva regolarmente cominciare se non dopo la celebrazione del matrimonio. I lettori si rammentano l'avvertimento di Prospero a Ferdinando (nella *Tempesta*) dopo che gli ha promessa in isposa la figlia.

> Se tu rompi il nodo della sua verginità innanzi
> Che tutte le sante cerimonie siano
> Con tutte le regole del sacro rito compiute,
> Non lascerà il cielo cadere la dolce rugiada
> Che dee far prosperare questa unione, ecc.

Ripeto qui quello che ho detto avanti a proposito del discorso del Duca Orsino, che cioè ora non fo questione se lo Shakespeare con le parole di Prospero alludesse o no al suo matrimonio; ora mi basta di considerare quelle parole come uno dei tanti ammaestramenti di sapienza pratica del poeta; e poichè *le sante cerimonie compiute con tutte le regole del sacro rito* significano evidentemente la solenne e formale

cerimonia del matrimonio, mi par chiaro che le leggi della convenienza e della moralità volevano ai tempi dello Shakespeare, come ai nostri, che la donna andasse alle nozze non tocca ancora dagli amplessi del fidanzato. Non dico che non avvenisse talora il contrario, e che un incentivo a ciò, specie nei paesi di campagna, non potesse essere il contratto. Le donne naturalmente saranno state tanto più facili a cedere quanto avranno creduto di avere più strettamente legato a sè lo sposo; benchè cedevano anche senza di ciò, cedevano le dame stesse della Regina Elisabetta, sedotte da molto meno. Ma tanto le une quanto le altre cedendo sapevano di mancare a quelle leggi di convenienza e di moralità che erano nell'uso, e che il poeta consacrò ne' suoi versi.

Ci fosse o non ci fosse tra lo Shakespeare ed Anna il contratto, confesso che ciò è cosa alla quale io do poca importanza, perchè confesso che la fretta di celebrare il matrimonio dopo una sola pubblicazione mi par dimostrare all'evidenza che, anche dato che il contratto ci fosse, la gravidanza della sposa avanti il matrimonio non era dagli sposi stessi e dai parenti di lei tenuta per cosa perfettamente regolare. Ma anche di questa irregolarità io non fo quel gran caso che ne fanno alcuni biografi, tutti quelli i quali vorrebbero, contro le confessioni stesse del poeta, dimostrare che la vita di lui fu tutta immacolata e purissima. Considerati i tempi ed i luoghi, considerata l'età dello Shakespeare e le condizioni e relazioni della famiglia di lui con quella degli Hathaway, io non trovo niente di strano nel fatto ch'egli non avesse con la sua Anna quella prudenza e riservatezza che Prospero raccomanda a Ferdinando. Credo anch'io con l'Hudson che il matrimonio del poeta fosse un

matrimonio d'amore, d'amore reciproco: e non vedo nessuna ragione di supporre, come hanno fatto il De Quincey e il Grant White, che Anna e i parenti di lei dovessero attirare il giovane inesperto, e farlo, come volgarmente si dice, cadere nella trappola. Perchè Anna non poteva essere realmente innamorata di lui? Essa lo aveva conosciuto fin da ragazzo e aveva probabilmente fin d'allora avuto domestichezza con lui; lo aveva veduto crescere sotto gli occhi suoi e farsi un bel giovine. Se era naturale ch'egli, per le ragioni accennate dall'Elze, si innamorasse di lei, era egualmente naturale ch'ella, nonostante i suoi otto anni di più, anzi appunto per quelli otto anni di più, si innamorasse di lui. Le ragazze che veggono fuggire via la giovinezza sono tanto più pronte e disposte ad accettare l'amore altrui e corrispondervi, quanto ogni giorno che passa porta via loro un pezzo di speranza di trovare marito. Il Grant White si meraviglia che Anna, se era bella, e la famiglia di lei in buona condizione, come pare, arrivasse a ventisei anni senza maritarsi; ma egli si meraviglia di un fatto che, secondo me, non ha niente di meraviglioso. E, secondo me, l'illustre critico dà anche una interpretazione troppo dura, e non necessaria, al fatto del non essere Anna rammentata nel testamento paterno, quando vede in quel fatto un biasimo del padre per lei. Anche ammesso che la omissione fosse volontaria, ed effetto di poco amore o risentimento del padre verso la figlia, questo poco amore e questo risentimento potevano avere altre cagioni che non la condotta di lei con lo Shakespeare. Il modo più sicuro di spiegare il matrimonio dello Shakespeare a me pare che sia questo, cioè il più semplice. Dalla frequenza e dalla dimestichezza nacque

l'amore; nell'amore non seppero gli amanti tenere abbastanza in freno la tenerezza; e accadde quello che accadde. Quando le conseguenze dell'accaduto cominciarono a farsi manifeste, lo Shakespeare che, ci fosse o non ci fosse il contratto formale, era fidanzato di Anna, fece il suo dovere di galantuomo, ed affrettò le nozze, benchè molto probabilmente non fosse in condizione di mantenere una famiglia. Posto che le cose andassero (ciò che a me pare quasi certo) così, come si fa a negare che il matrimonio fosse poco regolare e precipitato? Ma il fatto del precipitato e poco regolare matrimonio non pare a me che sia una gran prova nè in favore della felicità della vita coniugale del poeta, nè contro.

Una prova contro molto grave, la più grave di tutte, è quella che riferiscesi al punto terzo della questione. Un uomo che, all'età di ventidue anni, dopo soli quattro di matrimonio, lascia la moglie con tre bambini al suo paese in provincia, per andare a stabilirsi alla capitale, e là per ventisei anni conduce vita da scapolo, contentandosi di tornare una volta l'anno (se pure) a rivedere la famiglia; e in quei ventisei anni non ha più figli da quella donna, che avea dato larga prova della sua fecondità; quell'uomo, si dica quel che si vuole, non sente molto vivo e molto grande il desiderio e il bisogno di convivere con sua moglie; quell'uomo si trova abbastanza bene lontano da lei. Se questo non fosse stato proprio il caso dello Shakespeare, egli, appena i primi guadagni glielo avessero consentito, avrebbe trasportato la sua famigliuola da Stratford a Londra. Quei due o tre biografi i quali misero avanti la congettura che il poeta avesse menato subito con sè alla capitale la moglie e i bambini, mostrano di avere inteso ciò;

ma il male è che tale congettura non ha in favor suo nessun argomento o indizio di probabilità, ed ha contro di sè tutto ciò che si sa della vita dello Shakespeare durante i ventisei anni ch'ei stette a Londra.

Sia pur vero, come dicono i difensori del matrimonio, che la ragione precipua che indusse il poeta ad abbandonare Stratford, che il primo pensiero di lui durante la sua dimora a Londra, il pensiero che lo sostenne nell'aspra e gloriosa carriera di scrittore drammatico, fosse di creare uno stato onorevole e comodo alla sua famiglia, per riunirsi con essa non appena avesse mandato ad effetto quel suo pensiero; sia pure ciò un fatto verissimo: questo fatto verissimo non prova per me che il poeta amasse la moglie. Se a ciò si aggiunga che in cotesto periodo di tempo egli amò, come vedremo, altre donne, non si durerà fatica a credere quello che io credo, che cioè dopo i primi anni di matrimonio lo Shakespeare dovè, qualunque ne fossero le ragioni, raffreddarsi nell'amore verso la moglie. Con tutto ciò io non sento affatto il bisogno di supporre col Grant White che Anna fosse una donna rozza, volgare, cattiva, una specie di megera, per la quale il poeta non potè sentire dopo i primi mesi di matrimonio che odio e disgusto. Io posso supporre che lo Shakespeare giovanissimo s'innamorasse d'Anna, senza riflettere troppo bene alle conseguenze di ciò che faceva; posso anche supporre che la sposasse non tanto per amore quanto per sentimento di dovere; ma non posso fare al poeta questo torto, di credere che s'innamorasse di una donna affatto indegna di lui, e che la sposasse senza averla conosciuta. Passato qualche anno, e scemato l'amore, egli dovè forse sentire che il suo matrimonio era stato un atto poco savio; ma da uomo di spirito e

di senno, si accomodò ai fatti come potè meglio, mostrando anche in ciò quel buon senso pratico di cui fu maestro solenne con gli scritti e con la vita.

Intorno al quarto punto ho una sola osservazione da fare. Il legato del letto mi pare un fatto di poca o nessuna importanza nella quistione. Le ragioni addotte dall'una parte e dall'altra mi pare che si bilancino; e dopo averle ben considerate, io quasi rimango in dubbio se in quel fatto debba vedersi una prova di poco affetto o di molto. Cioè, credo che non vi si debba vedere nè l'una nè l'altra; ma è strano e inverosimile supporre, come suppone il Grant White, che lo Shakespeare facesse alla moglie quel legato quasi per significarle il suo disprezzo.

Certo il poeta riunendosi, all'età di quarantasette o quarant'otto anni, alla moglie, che ne aveva cinquantacinque o cinquantasei, non potè avere intenzione di riannodare con essa l'antico interrotto idillio d'amore. Anche, essa non poteva ignorare le infedeltà fattele dal marito durante la lunga separazione, o almeno non averle sospettate: ma il fatto ch'egli si riunì a lei basta, secondo me, a mostrare che, se l'amore fra loro era morto da un pezzo, essi erano rimasti sempre in buone e amichevoli relazioni. E di questo stato dell'animo del poeta verso la moglie fa, secondo me, testimonio il legato del letto. La circostanza che quel legato fu aggiunto con una interlinea, dopo che il testamento era fatto, mostra, è vero, che il poeta nel farlo avea dimenticato la moglie; ma quella dimenticanza non ha, secondo me, l'odioso significato che il Grant White ed altri le attribuiscono. Quella dimenticanza è un fatto quasi ovvio; che, come per la moglie, era avvenuto anche per gli amici e compagni d'arte del poeta, Heminge,

Burbage e Condell; senza che a nessuno sia poi saltato in testa di citarlo come prova del poco affetto dello Shakespeare per loro.

Rimane il punto quinto ed ultimo della questione, quello delle allusioni del poeta al suo matrimonio e alla moglie nelle opere sue. La prima obiezione che naturalmente si accampa contro quelle allusioni è, come abbiam visto, la serena obiettività delle opere dello Shakespeare. Le ragioni addotte in questo senso dall'Hudson sono giuste fino ad un certo punto: e per determinare fino a qual punto son giuste, bisogna intendersi un poco intorno al significato ed alla estensione che può avere nel caso nostro la parola obiettività. La obiettività del poeta, specialmente del poeta drammatico, sta nella rappresentazione ch'ei fa della vita umana nelle opere sue, senza metterci dentro niente di sè. Quanto la persona del poeta è più assente dall'opera sua, tanto questa è più obiettiva. E il dono della obiettività porta naturalmente con sè quello della universalità. Il poeta obiettivo non ha preferenze: tutte le manifestazioni della vita hanno per lui artisticamente lo stesso valore, tutte portano in sè il loro significato morale; e tutte egli però le considera col medesimo interesse, e tutte le rappresenta colla stessa sincerità e fedeltà. Tra coteste tutte c'entra naturalmente anche lui stesso e le persone e le cose che più da vicino lo toccano.

I due scrittori moderni più altamente e serenamente obiettivi sono forse, anzi senza forse, lo Shakespeare e il Goethe: ma anche la loro obiettività, come quella di tutti gli altri, non esclude, chi ben guardi, ch'essi possano avere fino ad un certo punto rispecchiato nelle opere loro anche sè stessi, ed il piccolo mondo in mezzo al quale vissero, cioè le

persone con le quali ebbero rapporti di parentela, d'amicizia, d'interesse, le azioni delle quali furono spettatori o anche parte. La differenza fra il poeta obiettivo e il subiettivo non sta nella diversità della materia sulla quale si esercita l'arte loro; sta nella diversità di trattare quella materia, diversità procedente da un diverso modo di considerare le cose: il poeta subiettivo vede, anche in tutto ciò che non è lui, sè medesimo; vede, cioè, tutto il mondo al di fuori di lui colorito e modificato dal suo pensiero e dal suo sentimento; il poeta obiettivo vede sè stesso e le persone e le cose che più lo avvicinano come facienti parte del mondo esterno, come fuori di sè: perciò nell'opera del poeta subiettivo la personalità dell'autore è sempre presente anche quando la materia di quell'opera sono le cose e persone al di fuori di lui, nell'opera del poeta obiettivo la personalità dell'autore è assente anche quando la materia di quell'opera è tratta dalla stessa sua vita.

Se la materia del poeta drammatico è naturalmente il mondo in mezzo al quale egli vive, la vita che si agita intorno a lui, egli non può, per obiettivo che sia, cancellare da cotesto mondo e da cotesta vita sè stesso e le cose sue, e le persone e le cose che gli sono più vicine: anzi coteste cose e persone e la stessa sua vita saranno naturalmente, necessariamente, per lui, come per il poeta subiettivo, la prima materia sulla quale lavorerà. Nessuno può sottrarsi a questo fatto naturale della vita, che comincia nella cerchia ristretta della famiglia, dei conoscenti, del paese natale, e a mano a mano che il fanciullo diventa giovine e il giovine uomo, si allarga nella conoscenza di nuove persone, di nuovi paesi, di nuove cose. Questo fatto rispecchiasi naturalmente nelle opere del poeta,

e sopra tutto del poeta drammatico. Non è quindi irragionevole, è anzi ragionevolissimo e giusto, cercare in quelle opere, specialmente nelle prime, i materiali che il poeta obiettivo potè trarre dalla stessa sua vita. Solamente non è esatto indicare quei materiali con la parola *allusioni;* perchè il poeta obiettivo fa uso di essi come di fatti umani, non come di fatti che si riferiscono a lui. E tale mi pare appunto il caso del poeta di Stratford.

Nei luoghi dei suoi drammi citati dai biasimatori del suo matrimonio io non veggo vere e proprie allusioni alla sua vita fatte da lui quasi a sfogo di dolore e di risentimento; non ce le vedo per la natura stessa dei luoghi citati, nei quali, secondo me, non c'è niente di personale, ma paiono sbocciati lì dove sono per effetto dello svolgimento naturale del dramma; non ce le vedo, perchè tutte le opere drammatiche dello Shakespeare mi paiono in ogni punto, direi in ogni scena, in ogni verso, improntate della calma serena di una mente superiore che vede le cose dall'alto e le narra e le giudica senza ombra di passione. Ma se non vedo in quei luoghi ed in altri le allusioni e gli sfoghi personali che altri ci vedono, ciò non mi toglie di scorgere in essi qualche relazione con la vita del poeta, di scoprire nel loro ultimo substrato qualche elemento della esperienza delle cose umane da lui fatta sopra sè stesso e le persone a lui più vicine.

Così, mentre io, per citare un esempio, non sento nelle parole del Duca Orsino a Viola: “ La donna sposi uno che abbia più età di lei, ecc. „ il lamento del poeta per il suo sfortunato matrimonio, come ce lo sente l'Elze; credo tuttavia che non vada lontano dal vero chi cerca l'origine prima di quelle parole nel fatto di quel matrimonio; e credo che sia perfettamente giusto ciò che osserva il Gervinus a pro-

posito della preponderanza che le donne cattive hanno nei primi drammi del poeta, in paragone a quelli dell'età matura; che cioè la ragione di tale preponderanza debba, almeno in parte, cercarsi nella diversa qualità delle donne che il poeta aveva conosciute e praticate nei vari periodi della sua vita.

Riassumendo e concludendo queste brevi osservazioni intorno alla questione della felicità, o infelicità, del matrimonio dello Shakespeare, dirò che, ove si considerino i fatti senza preconcetto e senza passione, non si può, a mio avviso, negare che il matrimonio fosse, se non precipitato, affrettato a cagione della gravidanza della sposa: ciò che per altro non prova che il matrimonio fosse infelice. E il legato del letto, se qualche cosa può provare, prova che l'animo dello Shakespeare, quando egli fece il suo testamento, era ben disposto verso la moglie. Ma da questa buona disposizione alla felicità vera del matrimonio (la quale suppone per prima cosa l'amore, e il desiderio e il bisogno della convivenza) ci corre: e contro tale felicità depongono gli altri tre punti della questione da me esaminati e discussi: 1° la differenza d'età fra gli sposi; 2° la loro lunga separazione; 3° le opinioni espresse dal poeta nei drammi, e la relazione che alcuni luoghi di questi hanno con alcuni fatti della sua vita. Ad un tale complesso d'argomenti i difensori della felicità del matrimonio dello Shakespeare non seppero contrapporre che affermazioni. Il solo argomento di qualche valore da essi opposto poteva essere quello messo innanzi dall'Hudson, che cioè alcuni dei sonetti fossero stati scritti per la moglie; ma l'illustre uomo non diede nessuna dimostrazione di tale opinione sua: e questa, dinanzi ai resultati degli ultimi studi sull'argomento, cade da sè come affatto insostenibile.

PARTE SECONDA

I.

Intorno ai sonetti dello Shakespeare si disputa fino dai primi del secolo; e, nonostante che alcune delle più importanti questioni possano considerarsi come risolute, si seguita ancora, e si seguiterà, credo, a disputare per un pezzo.

Il nuovo storico della letteratura inglese del tempo di Elisabetta, Giorgio Saintsbury, giudica così tutta la critica che si è occupata e si occupa dei sonetti dello Shakespeare. " Non sono mai entrate nella mente umana fantasie più vane di quelle ispirate da questo argomento. Sulle iniziali della dedica, W. H., sono stati scritti dei volumi. I sonetti stessi sono stati rimescolati e classificati in ogni possibile maniera; le persone a cui sono indirizzati, o a cui si riferiscono, sono state identificate con la metà dei gentiluomini e delle dame della corte d'Elisabetta, con la metà dei letterati del tempo; ed ogni estremità ed eccentricità di interpretazione non naturale è stata ad essi applicata. Ove i sonetti sieno liberati da questa tortura e studiati razionalmente, non c'è in essi niente di misterioso, eccetto il mistero della loro bellezza poetica. Alcuni, scritti in un linguaggio

d'affetto molto iperbolico, comune in quel tempo, e derivato dagli scrittori greci e italiani, sono indirizzati ad un uomo; altri, in un linguaggio niente affatto iperbolico, ad una donna. Sdegno, rivalità, incertezza, breve gioia, lungo dolore, tutti i sintomi e le circostanze della passione d'amore, che sono luoghi comuni nè più nè meno della morte e della vita, ecco i motivi di cotesti sonetti. Per mia parte io sono incapace a trovare il più piccolo interesse o la più rudimentale importanza in questioni come queste; se il sig. W. H. della dedica era il conte di Pembroke, e posto che fosse, se egli era anche la persona a cui furono indirizzati la maggior parte dei sonetti; se la *bruna signora* era Mary Fitton... Molto probabilmente tutte queste cose son vere: molto probabilmente nessuna è vera. Tali cose sono impossibili a provare, e quando fossero provate, non aggiungerebbero niente alla bellezza poetica e all'interesse umano dei *Sonetti* „.

Non tutti però pensano come il signor Saintsbury; e le questioni intorno ai sonetti, che non hanno interesse nè importanza per lui, e che a lui paiono impossibili a definire, non paiono tali a molti altri; i quali, non senza un po' di ragione, stimano che la conoscenza dei fatti e delle persone a cui una poesia si riferisce giovi alla piena e retta intelligenza di essa. È verissimo che la fantasia di alcuni interpreti si è sbizzarrita nel modo più strano intorno ai sonetti, e che la varietà grande delle interpretazioni capricciose, e anche assurde, può, come già accennai, aver contribuito a farli parere più misteriosi che nel fatto non siano; ma non tutta l'opera dei commentatori ed interpreti è così, nè è interamente vero che i sonetti, liberati dalla tortura dei commenti e

studiati razionalmente, non presentino nessuna difficoltà. Quando considero che eruditi e critici di valore incontestato, ed altamente benemeriti della letteratura shakespeariana, come il Dyce, il Knight, l'Hudson, Mrs. Jameson, il Gervinus, il Delius, l'Elze, e poeti come il Browning e il Swinburne, [1] non si trovano d'accordo nella interpretazione dei sonetti, mi pare che l'affermazione della loro perfetta chiarezza buttata là con molta disinvoltura dal Saintsbury, sia per lo meno ardita.

Un po' di mistero nei sonetti dello Shakespeare c'era, secondo la mia umile opinione, fino da antico; e non è stata interamente vana l'opera dei commentatori, che si sono provati a svelarlo. La cagione del mistero è abbastanza chiara.

I sonetti furono pubblicati la prima volta, vivente ancora il poeta, nel 1609, da un Tommaso Thorpe, [2] libraio editore, che vi mise innanzi questa dedica: " Al solo ispiratore di — questi seguenti sonetti — Signor W. H. ogni felicità — e quella eternità — promessa — dal — nostro immortale poeta — desidera — il bene desiderante — avventuratore nel — mandarli — fuori. T. T. „. I sonetti in questa prima stampa erano centocinquantaquattro, e si seguivano senza nessuna divisione e senza nessun titolo: era aggiunta ai sonetti la poesia dello Shakespeare che ha per titolo, *Compianto di una amante.* Non risulta che la pubblicazione fosse fatta per volontà, o coll'assenso dell'autore. Si sa da un contemporaneo,

---

[1] V. *Shakspere's Sonnets* ed. by Dowden, London, 1881 (enlarged edition) pag. 4 e 5 in nota.

[2] Chiamo prima l'edizione del Thorpe, non tenendo conto dei sonetti 138 e 144 pubblicati fino dal 1599 nel *Pellegrino appassionato* " The passionate Pilgrim; London, Jaggard „, in una lezione alquanto diversa da quella del 1609.

Francesco Meres, che alcuni dei sonetti fino dal 1598 circolavano manoscritti fra gli amici del poeta: onde è possibile che una delle copie manoscritte cadesse nelle mani dell'editore: ma al Tyler non pare impossibile che l'editore potesse avere il manoscritto dal poeta medesimo, il quale poi forse, dice egli, allontanatosi da Londra, non si occupò più della pubblicazione. Il Tyler crede che il poeta dovesse avere l'intenzione di pubblicare la prima e più lunga serie dei sonetti (quelli diretti all'amico), e scorge un segno di tale intenzione nelle frequenti predizioni d'immortalità che il poeta stesso fa con quei suoi versi ai versi medesimi, e in questa chiusa del sonetto 38:

> Se la leggera mia Musa piace a questi tempi difficili,
> È mia la pena (del comporli), ma tua sarà la lode. [1]

Che in quelle predizioni d'immortalità sia implicita l'idea che i sonetti erano stati fatti per essere pubblicati, mi pare indubitabile; ed anche la chiusa del sonetto 38, considerata in relazione a quelle predizioni, può voler dire lo stesso; ma presa da sè potrebbe accennare semplicemente all'incontro favorevole che i sonetti aveano avuto fra gli amici del poeta, prima di essere pubblicati, incontro attestato dallo stesso Meres.

Dopo questa prima edizione dei sonetti, un Giovanni Benson ne pubblicò nel 1640 una seconda, col titolo di *Poems,* aggiungendo ai sonetti altre poesie dello Shakespeare e d'altri, omettendo la dedica del

---

[1] *If my slight Muse do please these curious days,*
The pain be mine, but thine shall be the praise.

Il prof. Olivieri, non imbroccando il senso, traduce questi versi così: “ Se quest'età così strana va a genio alla mia debole musa, ne porto io la pena, come tua ne sarà la lode „.

Thorpe ed otto sonetti, disponendo gli altri in un ordine diverso da quello che avevano nella prima edizione, e mettendo innanzi ad essi dei titoli, alcuni dei quali comprendenti una serie di due o più sonetti. Nel 1710 un editore Lintott riprodusse la prima edizione, dichiarando che egli dava tutte le poesie varie (the Miscellanies) dello Shakespeare, *che erano state pubblicate da lui stesso nell'anno 1609*. In queste poesie varie, diceva l'editore, sono compresi *centocinquantaquattro sonetti tutti in lode della sua donna*. Quasi contemporaneamente un'altra edizione, attribuita al Gildon, riproduceva nella sostanza l'edizione del Benson del 1640. In questa edizione, che veniva fuori come settimo volume delle opere dello Shakespeare, i sonetti erano chiamati *poesie d'occasione* (Poems on several occasions). (¹)

La confusione delle idee intorno ai sonetti dello Shakespeare comincia, come si vede, fino dai primi editori. Il Thorpe, vivente ancora il poeta, li dedica ad uno sconosciuto, che ne è stato l'ispiratore, ed al quale il poeta stesso ha con essi sonetti promesso l'immortalità. Passati poco più di trent'anni, quando probabilmente erano ancora vive alcune delle persone che avevano avuto i sonetti dall'autore o dagli

(¹) Vedi Tyler, pag. 141, in nota. — Erra il prof. Olivieri dicendo (p. XXX) che l'edizione del Benson non fu più riprodotta, e che nelle successive edizioni fu sempre seguìta quella del 1609 riprodotta dal Lintott nel 1711: ed è strano che cada in questo errore avendo dinanzi l'edizione dei sonetti curata dal Dowden, il quale a pag. 4 (XIV della edizione piccola) non solo accenna alla edizione del Gildon (Gildon and Sewel, .. having the 1640 text before them, ecc.), ma dice anche che l'*edizione del 1640 fu riprodotta parecchie volte nel secolo decimottavo*. (This edition of 1640 was reprinted several times in the eighteenth century). — Suppongo che il Tyler abbia avuto sotto gli occhi l'edizione del Lintott; poichè il Drake, citato dal Dowden (pag. 50), attribuisce al Gildon l'affermazione che i *centocinquantaquattro sonetti* dello Shakespeare erano *tutti in lode della sua donna*.

amici di lui e sapevano qualche cosa della storia o delle storie a cui essi riferivansi, il Benson li stampa, senza la dedica, in un ordine affatto nuovo, distribuendoli in gruppi, e premettendovi dei titoli che sembrano escludere l'idea dell'unico ispiratore, e suggeriscono invece, come nota il Dowden, l'idea che i sonetti sieno, salvo poche eccezioni, indirizzati da un amante alla sua donna. Settanta anni più tardi un terzo editore li pubblica nell'ordine primitivo, ma come composti tutti per una donna amata dal poeta; ed un quarto nel nuovo ordine dato ad essi dal secondo editore, e come poesie staccate composte per diverse occasioni. Ciò vuol dire, se io non mi inganno, che ai primi del secolo decimottavo si era perduto ogni ricordo dei fatti che si riferivano a quei sonetti, e che c'era già molta incertezza nell'interpretarli. Quale meraviglia pertanto che i critici venuti di poi li trovassero un po' misteriosi; e che, specie quando la gloria dello Shakespeare cominciò a sfolgorare in tutta la pienezza della sua luce, si dessero da fare per sollevare un po' del velo che nascondeva quei misteri; per iscoprire chi era il W. H. della dedica; per accertarsi se i sonetti erano diretti a un uomo o a una donna, se erano scritti per una o due o più persone, se i fatti di cui essi trattavano erano veri o immaginarii, e qual'era l'ordine vero in cui dovevano essere letti? Qual meraviglia anche che su queste ed altre simili questioni, le quali si imponevano da sè alla critica, e non erano senza importanza per la interpretazione dei sonetti, qual meraviglia, dico, che i critici si accapigliassero, e che alcuni perdessero la tramontana, e andassero fuori del seminato, almanaccando con ipotesi strane e portando tenebre anche dove era luce? Questo era un fatto naturalis-

simo, un fatto che in casi simili accade sempre; ma sempre anche accade che nel corso della disputa, fra mezzo al turbinare delle varie opinioni ed ipotesi, uno osserva un fatto sfuggito a un altro, un altro intravede una spiegazione cui nessuno prima di lui aveva pensato, e a poco a poco la verità si fa strada, e finalmente viene uno, vengono due, che da quella confusione la traggono fuori limpida e netta.

Al signor Saintsbury pare evidente che alcuni dei sonetti sono indirizzati ad un uomo, altri ad una donna; e questa si può oramai ritenere per una verità accertata dalla critica, la quale col libro del Tyler ha accertato anche qualche cosa di più: ma quando uomini come il Dyce, il Delius e il Gildmeister hanno creduto e sostenuto il contrario, come si fa a dire che quella verità era evidente e non aveva bisogno di dimostrazione?

II.

Il professore Olivieri nel discorso da lui premesso alla sua traduzione dei sonetti shakespeariani dice che oggi anche in Italia *moltissimi studiano e commentano* il poeta inglese. Io veramente non me ne sono accorto. Che in Inghilterra e in Germania lo Shakespeare si studia, lo vedo alle molte pubblicazioni che ogni anno vengono fuori. Ma in Italia?... Noi abbiamo alcune traduzioni, parte cattive, parte mediocri, e la maggior parte non recenti, dei drammi dello Shakespeare; ma di studi e commenti non so che abbiamo altro che una povera compilazione del Levi (*Studi su Shakespeare* di A. R. Levi, Treviso, 1875), citata con lode dal Furness (gli stranieri s'ingannano

facilmente, e sono naturalmente benevoli nel giudicare i lavori nostri intorno alle cose loro); uno studio di Gustavo Tirinelli sui sonetti dello Shakespeare, pubblicato nella *Nuova Antologia* del 15 Marzo 1878; una prefazione del Molmenti alla traduzione dell'*Otello*, fatta dal Pasqualigo; ed un'altra diecina d'articoli (se pure arrivano a tanti) pubblicati sparsamente nei nostri giornali dal 1860 ad oggi, cioè nel periodo non breve di circa trent'anni. Lo studio del Tirinelli è fatto, per il tempo in cui venne fuori, con sufficiente larghezza e conoscenza della materia, ma con poca simpatia per le grandi qualità poetiche dello Shakespeare; la prefazione del Molmenti e gli altri articoli, ristretti per la maggior parte dal loro stesso argomento entro angusti confini, attestano qual più qual meno, la cultura e l'ingegno degli scrittori, ma nè un pieno possesso delle opere dello Shakespeare, nè una cognizione abbastanza estesa della grande letteratura inglese del tempo di Elisabetta e degli studi moderni intorno ad essa. A ciò riducesi, per quanto io ne so, tutto il nostro bagaglio di letteratura shakespeariana; bagaglio non molto notevole, come vedesi, per la quantità, nè molto pregevole, secondo a me pare, per la qualità. Può essere che qualche cosa mi sia sfuggita; ma niente, credo, di molto valore. E il peggio si è che il vero traduttore dello Shakespeare non è ancora comparso in Italia: poichè nessuna delle traduzioni che abbiamo rende una immagine schietta dello Shakespeare; nessuna regge al confronto, non dirò della famosa traduzione tedesca dello Schlegel e del Tieck, ma nemmeno delle francesi dell'Hugo e del Montegut. Onde quando vidi i sonetti shakespeariani tradotti dal professore Olivieri, pur rallegrandomi dentro di me, dissi: un fiore non fa primavera;

ad ogni modo ben venga il fiore, se fiore è veramente.

Chi ama e studia un gran poeta non può non provar piacere vedendo crescere il numero di quelli che lo amano e lo studiano. Ma il professore Olivieri, il quale dee certo aver familiare la lingua inglese, poichè la insegna pubblicamente, ed è stato, credo, alcuni anni in Inghilterra, ha avuto forse un po' troppa fretta di pubblicare il suo libro, e forse ha fatto male, volendo provarsi a tradurre lo Shakespeare, a cominciare dall'opera di lui che presenta le maggiori difficoltà. Una traduzione in prosa dei sonetti dello Shakespeare è cosa estremamente difficile, forse più difficile che una traduzione poetica; perchè da un traduttore in prosa si suole pretendere molto più che da un traduttore in versi, e si è disposti a perdonargli molto meno.

Che il professore Olivieri non sia riuscito in alcuni luoghi ad intendere il testo, non si può, io credo, fargliene gran carico: ciò in un lavoro lungo accade ai più esperti; e se a lui è accaduto più d'una volta, e più di due, può scusarlo la difficoltà del lavoro e la fretta che ha avuto di compierlo e di pubblicarlo. Solo sarebbe stato desiderabile che la sua traduzione avesse provato un po' meglio ch'egli possiede l'intuito e il sentimento poetico necessarii a comprendere tutte le sottigliezze, a seguire tutti i voli, a penetrare tutti i segreti della poesia shakespeariana; avesse provato un po' meglio ch'egli possiede quella piena conoscenza e quel sicuro maneggio della lingua italiana, che sono indispensabili a qualunque traduttore, ma soprattutto al traduttore di un gran poeta.

Anche il discorso d'introduzione lascia, secondo me, qualche cosa a desiderare. A parte alcune ine-

sattezze e la poca correzione della forma, esso è insufficiente a dare un'idea esatta, non dirò di tutte le questioni che si riferiscono ai sonetti, ma delle principali teoriche messe innanzi per ispiegarli.

Non mi tratterrò io a fare la storia di quelle teoriche; benchè non mancherebbe di curiosità, e porgerebbe forse argomento a qualche considerazione non inutile: io non debbo dilungarmi troppo dall'argomento del mio discorso; e perciò mi contenterò di accennare la classificazione che delle teoriche stesse fece il Dowden in una nota al suo libro, *La mente e l'arte dello Shakespeare* (ottava edizione — 1886); libro che ha utilmente consultato anche il prof. Olivieri.

Il Dowden divise i propugnatori di quelle teoriche in cinque classi. Mise nella prima classe coloro che, come il Dyce e il Delius, sostengono essere i sonetti composizioni poetiche aventi per soggetto un'amicizia ed un amore immaginarii. Se non che il Dyce ammette che uno o due sonetti possano essere l'espressione di sentimenti personali del poeta; ciò che, secondo me, porta un grave colpo alla sua teorica. E ciò che potrebbe anche farlo annoverare alla seconda classe; nella quale il Dowden mette quei critici che, col Knight, col von Friesen, col Simpson, professano e sostengono l'opinione che i sonetti sieno parte autobiografici, parte di soggetto immaginario. La terza classe è dal Dowden riserbata a quei critici che ebbero l'abilità di scoprire nei sonetti dello Shakespeare una grande allegoria. Il più singolare fra essi è forse il dott. Barnstorff, un tedesco professore d'estetica, il quale scoprì che i sonetti non sono altro che una analisi filosofica onde lo Shakespeare idealizza, illustra e spiega sè stesso, cioè la sua facoltà creatrice, il suo genio; e che le due iniziali della

dedica probabilmente vogliono significare William Himself (Guglielmo stesso), cioè lo Shakespeare; essendo naturale che il poeta dedichi a sè stesso, per mezzo del libraio Thorpe, i sonetti coi quali esamina e commenta sè stesso. (1) — Ho detto che il dottor Barnstorff è forse il critico più singolare di questa classe: ma gli altri sono singolari almeno da quanto lui. Per essi il giovine amico a cui il poeta si indirizza nei sonetti, è, dice il Dowden, " l'umanità ideale, o lo spirito della bellezza, o la Ragione, o il divino Logos; la bruna signora è l'Arte drammatica, o la Chiesa cattolica, o la Sposa del Cantico dei cantici, nera ma graziosa ".

Dinanzi a fantasie di questa natura si capisce come un uomo di buon senso possa perdere la pazienza, e scrivere ciò che il Saintsbury ha scritto di tutti i commentatori dei sonetti shakespeariani. Ma forse è più savio dire col Dowden: " Non ridiamo così per fretta alle burle di Puck fra i critici; è più prudente tirarsi da parte, e tastarsi per sentire se quella liscia testa dalle larghe orecchie non sia per avventura sdrucciolata sopra le nostre spalle ". (2)

Nella quarta classe il Dowden comprende quei molti illustratori dei sonetti che li reputano auto-

(1) Il prof. Olivieri erra attribuendo al Barnstorff (pag. XXX) l'opinione che le due iniziali della dedica vogliano significare *William Hathaway:* ed anche qui è strano il suo errore, poichè il Dowden, che gli ha servito di guida, attribuisce al Barnstorff la interpretazione che veramente gli appartiene, quella cioè di *William Himself:* " nor do I think we need argue for or against the supposition of a painful German commentator (Barnstorff), that Mr. W. H. is none other than Mr. William Himself ". (pag. 21). L'interpretazione *William Hathaway* è di Philarete Chasles e di Samuel Neil (Shakespeare, a Critical Biography, London, 1863), che se ne contesero la priorità. (Vedi Dowden, The Sonnets of Shakspere, pag. 73).

(2) Allude alla testa d'asino che Puck mette sulle spalle di Bottom, nel *Sogno di una notte d'estate.*

biografici: e questa classe è da lui divisa in due categorie; la prima di coloro che, come il Drake, il Gervinus, il Kreyssig ed altri, opinano che le iniziali della dedica siano trasposte e vogliano indicare il conte di Southampton (Henry Wriothesley); la seconda di coloro che, come il Bright, il Boaden, il Hallam, Carlo Armitage Brown ed Enrico Brown, credono nascondersi sotto quelle iniziali il nome del giovine conte di Pembroke, William Herbert.

" Una particolarità della interpretazione di Enrico Brown, dice il Dowden, sta in ciò, ch'egli scopre nei sonetti l'intenzione del poeta di parodiare o mettere in ridicolo la poesia amorosa e l'amore platonico di moda ai suoi tempi „.

I critici che il Dowden ha messi nella quinta ed ultima classe, o piuttosto il critico, perchè in fondo è uno solo, sostiene che parte dei sonetti furono dallo Shakespeare indirizzati al suo protettore, il conte di Southampton, parte furono da lui scritti in nome del Southampton ad Elisabetta Vernon, di cui il conte era innamorato, un'altra parte in nome della Vernon al Southampton; ed un'ultima parte furono dal poeta indirizzati per conto del Pemproke, che di ciò lo richiese, alla bruna signora, la quale era, secondo il critico, Lady Rich. " Il primo suggerimento di questa teorica, scrive il Dowden, venne da Mrs. Jameson: la teorica fu poi elaboratamente svolta da Gerald Massey nella *Quarterly Review* dell'aprile 1864, e in un grosso volume intitolato: *I sonetti dello Shakespeare e i suoi amici privati* „.

La classificazione del Dowden che ho brevemente esposta è, come tutte le classificazioni di questo genere, necessariamente imperfetta: gl'interpreti dei sonetti shakespeariani in essa nominati sono i prin-

cipali, ma non son tutti; e s'intende che non tutti quelli di una stessa classe sono d'accordo in ogni parte della teorica che sostengono.

Due critici francesi, François Victor Hugo e Philarète Chasles, diedero ciascuno una sua particolare spiegazione dei sonetti, diversa da tutte le altre, come le due sono diverse fra loro. Quella dell'Hugo rientra nella quarta classe del Dowden, anzi nella prima categoria di quella classe; poichè egli tiene i sonetti per autobiografici, e crede che la persona cui sono dedicati sia il conte di Southampton. Ma il fatto in essi accennato, dell'amico che si lascia sedurre dalla donna amata dal poeta, ed è da lui perdonato, fece all'Hugo intravedere nei sonetti la storia di un dramma; e siccome l'ordine in cui essi erano disposti non si prestava allo svolgimento di quel dramma quale egli lo vedeva, si immaginò che nella prima edizione i sonetti fossero stati stampati confusamente, non nell'ordine che aveva dato loro il poeta; e si mise in capo di ritrovare quell'ordine. Niente di più difficile; ed anche niente di più facile. Riordinati i sonetti, ne venne fuori questo romanzetto. Il poeta, che nei sonetti chiamasi Will, è innamorato di una donna capricciosa, crudele soltanto con lui. Mentre egli sospira invano un bacio da lei, lei fa la civetta con un altro. Egli allora passa dalle preghiere alle minaccie, dalle minaccie ai fatti; canta che lei non è bella; e per questa via riesce a trionfare. Ma il trionfo è di breve durata. Egli aveva presentato alla donna amata il suo amico migliore, ed essa ne ha fatto il suo amante. Will non ci vuol credere; è in una penosa incertezza; l'amico gli confessa piangendo la sua colpa, e Will generoso perdona. Ingannato nell'amore, cerca nell'amicizia la sua

felicità; e da qui innanzi i sonetti sono la glorificazione che il poeta fa dell'amico suo.

La interpretazione dello Chasles, volendo farla entrare in una delle classi del Dowden, non si potrebbe metterla che nella seconda; poichè i sonetti trattano, a giudizio del critico francese, argomenti diversi, si riferiscono a persone diverse, ed alcuni sono autobiografici, altri no. Ce n'è, secondo lo Chasles, diretti a una gran dama, oggetto della più umile affezione del poeta; ce n'è al suo protettore ed amico, il conte di Southampton; ce n'è ad un giovine signore spiritoso, amabile, stordito, libertino, cui il poeta dà consigli ed ammonimenti; alcuni non sono altro che esercitazioni poetiche; altri contengono ricordi e impressioni di viaggio; altri sono lamenti del poeta per la sua condizione di attore; altri cantano i rimpianti del passato, i pentimenti, la malinconia dell'autunno e l'austera contemplazione della vita; altri sono dedicati ad Essex vinto e a Southampton prigioniero; uno è contro la regina Elisabetta; dieci o quindici sono gli sfoghi della passione del poeta per una donna dagli occhi neri, che suona, e la cui virtù è mediocre come la bellezza; finalmente una ventina, i più interessanti di tutti, narrano la storia di un dramma doloroso, in cui hanno parte quella donna, il poeta e il giovine libertino, cui il poeta fa da mentore, ammonendolo e rimproverandolo, e che si vendica di lui facendosi amare dalla donna che il poeta ha preferita. Questo terzo personaggio può, secondo lo Chasles, essere il conte di Pembroke.

Non mi trattengo ad esporre la strana interpretazione che il critico francese fa della dedica dei sonetti, interpretazione fatta anche dal Neil, come ho accennato già nella nota 1 a pag. 65, nè a rife-

rire altre interpretazioni d'altri anche più strane, perchè ciò non importa gran fatto all'argomento del mio discorso: mi limiterò a notare che, nonostante la diversità profonda che c'è fra l'Hugo e lo Chasles nel modo di considerare e interpretare i sonetti, in una cosa i due critici francesi sono d'accordo, nel ritenere che in queste brevi poesie il poeta narri la storia d'un suo amore reale.

Lasciando stare le fantasie del dottor Barnstorff e degli altri sognatori di allegorie, il Dowden osserva che la teorica del Dyce e del Delius, i quali considerano i sonetti come composizioni poetiche sopra un'amicizia e un amore immaginarii, ha il merito della semplicità; se non che essa, dice il Dowden, non scioglie i nodi, ma li taglia; e quando li ha tagliati (io mi permetto di aggiungere) ce ne rimane sempre uno sul quale la spada non è arrivata; ci rimane il nodo di quell'uno o due sonetti che il Dyce riconosce poter essere l'espressione di sentimenti personali del poeta. — E se quell'uno o quei due, perchè non anche altri, parecchi altri, dove il sentimento è egualmente intenso, e gl'incidenti cui essi alludono hanno la stessa impronta di realità? — Quanto alla teorica di Gerald Massey, che cioè lo Shakespeare abbia scritto tutti i sonetti d'amore per conto d'altri, e quelli particolarmente alla bruna signora per conto del Pembroke, il Dowden fa una sola osservazione; ed è, che tale teorica, diligentemente e ingegnosamente elaborata, non ha altro fondamento che l'opinione dell'autore; non essendovi il più piccolo argomento di fatto, che la dimostri probabile.

Escluse le teoriche della classe prima, della terza e della quinta, rimangono quelle della seconda e della quarta, per le quali i sonetti sono in parte od in tutto

autobiografici, esprimono cioè, in tutto o in parte, i propri sentimenti del poeta nella propria persona di lui.

È opinione, non pure del Dowden, ma del maggior numero dei critici odierni, specialmente inglesi, che i primi centoventicinque sonetti siano indirizzati ad un amico, che la poesia di dodici versi che ad essi segue, sia la chiusa, od epilogo di quei sonetti, e che i rimanenti, da 127 in poi (ad eccezione degli ultimi due) " siano, come il Dowden dice, indirizzati ad una donna, o si riferiscano a lei e alla passione del poeta per lei ".

Dopo la confusione d'idee portata nei sonetti dagli editori succeduti al Thorpe, i primi che cominciarono a fare intorno ad essi un poco di luce furono, come nota il Dowden, gli editori e critici della seconda metà del secolo decimottavo, i quali scoprirono che la maggior parte dei sonetti erano scritti per un uomo. Questo è, si può dire, il punto di partenza della nuova critica, la quale di qui movendo potè stabilire che i primi centoventisei sonetti erano indirizzati ad un giovine amico del poeta, e che l'ordine nel quale i sonetti erano stati pubblicati dal primo editore era probabilissimamente, quasi certamente, quello dato ad essi dal poeta; che ad ogni modo non c'era nessuna ragione di mutarlo, poichè era un ordine vero e proprio, non un disordine, come era piaciuto di qualificarlo a coloro che aveano studiato i sonetti col proposito deliberato di trovarci, non quel che c'era, ma quel che a loro pareva che ci dovesse essere. I due fatti che, secondo la nuova critica, colpivano primi un attento e spregiudicato lettore dei sonetti, erano la collocazione del sonetto 126 che chiude la prima serie e la separa dalla seconda, e l'unione dei sonetti della prima serie

in vari gruppi, riferentisi ciascuno a un periodo e ad un fatto particolare. Tuttociò non poteva essere effetto del caso; e in quei periodi e in quei fatti non era difficile riconoscere le varie vicende dell'amicizia del poeta per il giovine signore cui erano indirizzati i sonetti; come non era difficile scorgere la stretta relazione di alcuni sonetti della prima serie con alcuni della seconda; costituenti gli uni e gli altri il dramma d'amore, che, dopo i sonetti nei quali il poeta si lamenta della sua condizione d'attore, è ciò che imprime più forte in questa raccolta di poesie il carattere autobiografico.

Una difficoltà pareva opporsi alle conclusioni della nuova critica. I sonetti citati in parte dall'Hudson e quello citato dal Walter come composti per la moglie, e da me riferiti nella prima parte di questo scritto, appartengono tutti alla prima serie; e, per esser giusti, non si può negare che alcuni di essi abbiano l'aria d'essere indirizzati a una donna. Ce n'è poi, in quella prima serie, altri che hanno quell'aria anche più pronunziata, e che appunto per ciò da alcuni critici, fra i quali il Massey, lo Chasles, il Taine e il Montegut, furono presi come scritti per donne. Parlando dell'amore dello Shakespeare per la bruna signora che lo tradiva, il Taine cita come diretto ad essa questo principio del sonetto 95.

Come dolce ed amabile rendi tu la vergogna,
Che, simile al verme nella fragrante rosa,
Macchia la bellezza del fiorente tuo nome!
Oh di quali dolcezze ravvolgi tu i tuoi peccati!
La lingua che narra la storia delle tue giornate,
Facendo lascivi commenti sui tuoi piaceri,
Non può biasimarti che con una specie di lode:
Pronunziando il tuo nome fa bello il male che dice.

Il Montegut traduce qualche sonetto della prima serie come diretto ad una donna: fra gli altri questo (il 99).

Io sgridai così la precoce violetta:
Ladra gentile, dove rubasti tu i tuoi dolci profumi,
Se non dall'alito dell'amor mio? Il purpureo colore di cui [vai superba,
Che tinge la delicata tua guancia,
Tu l'hai preso rozzamente dalle vene dell'amor mio.
Io condannai il giglio a cagione della tua mano,
E le gemme della maggiorana avean derubato i toui capelli;
Le rose stavano paurose sulle spine,
Una arrossendo di vergogna, un'altra bianca per la [disperazione;
Una terza, nè rossa nè bianca, avea rubato (qualche cosa) [ad entrambe,
Ed ai suoi furti aveva aggiunto il tuo alito;
Ma, per quel furto, nella pienezza del suo superbo fiorire
Un verme vendicatore la rodeva a morte.
Io osservai altri fiori, ma non ne vidi nessuno
Che non avesse rubato a te il profumo o il colore.

Le espressioni di tenero affetto, *Love, my Love* (amore, amor mio), che s'incontrano, come nel sonetto che ho riferito (dove il Montegut traduce *my Love* per *ma bien-aimée*), così in altri della prima serie, e le forme con le quali è in questi sonetti lodata la bellezza della persona a cui il poeta si rivolge, ed espresso l'amore che egli sente per essa, giustificano fino ad un certo punto coloro che presero quella persona per una donna; dico, fino ad un certo punto, perchè essi ebbero il torto di considerare quei tali sonetti separatamente, mentre se li avessero considerati in relazione con tutti gli altri della prima serie, avrebbero veduto che le medesime lodi della

bellezza e le medesime espressioni d'amore s'incontrano anche in alcuni sonetti che sono evidentemente, senza alcun dubbio, composti per un uomo, ed avrebbero veduto fra questi e gli altri un legame così intimo, una tale continuità di pensiero, che li avrebbe facilmente convinti essere i sonetti della prima serie indirizzati tutti ad una sola persona.

Ciò ch'essi non fecero fu fatto dai nuovi critici, i quali osservarono " che nell'epoca del rinascimento (cito le parole del Dowden) l'ardente amicizia fra uomo ed uomo fu uno dei naturali prodotti del tempo.... Ad inalzarla al di sopra della pura considerazione personale era lì pronto una specie di neo-platonismo, che rappresentava la Bellezza e l'Amore incarnati in una creatura umana come vice-gerenti in terra della Divinità. — Era allora cosa comune, osserva il Dyce, che un uomo scrivesse versi ad un altro con espressioni di così tenero affetto da giustificare pienamente per essi il titolo di amatorii — ". Qui il Dowden cita alcuni esempi di scrittori contemporanei, del Montaigne, del Languet, del Sidney, i quali espressero il sentimento dell'amicizia in un linguaggio non molto diverso da quello usato dallo Shakespeare verso il suo giovane amico; e riporta questi quattro versi di un sonetto di Michelangelo in lode di Tommaso Cavalieri:

Col vostro ingegno al ciel sempre son mosso;
Dal vostro arbitrio son pallido e rosso:
Freddo al sol, caldo alle più fredde brume.
Nel voler vostro è sol la voglia mia.

Dopo ciò non è difficile intendere che i peccati d'amore dei quali si parla nel sonetto 95 sono i peccati del giovane amico del poeta, non già della bruna

signora, come parve al Taine; che le bellezze cantate nel sonetto 99 sono le bellezze del medesimo giovane amico, non già quelle di una donna amata dal poeta, come credè il Montegut: ed anche più facilmente si intende come siano indirizzati all'amico i sonetti che l'Hudson, il Walter ed altri giudicarono composti per la moglie.

Che del resto nessuno dei sonetti potè essere scritto per la moglie è provato anche dal fatto, che il poeta non cominciò a comporli se non dopo il 1592, nel quale anno furono pubblicati quelli del Daniel, che, per consenso dei critici più autorevoli, egli prese a modello. Gli ultimi studi del Tyler dimostrano anzi che molto probabilmente cominciò a scriverli qualche anno più tardi. Ora sarebbe strano, per non dir altro, che il poeta si fosse riacceso per la moglie e avesse scritto versi d'amore per lei dopo otto o dieci anni che l'aveva lasciata, e proprio nel tempo che era agitato da una forte passione per un'altra donna. Poichè, stabilito che i sonetti non sono allegorici, che non hanno per soggetto un'amicizia e un amore immaginarii, e che non sono scritti per conto d'altri, rimane chiaro che sono autobiografici, e che, come i primi centoventisei sono indirizzati ad un giovane amico del poeta e trattano le vicende della loro amicizia, così i rimanenti, ad eccezione degli ultimi due, sono indirizzati a una donna amata dal poeta stesso, o " si riferiscono a lei e alla passione del poeta per lei ".

— Chi è quell'amico? Chi è questa donna? — A tali domande il Dowden nove o dieci anni fa rispondeva. — Non si sa (is unknown). — Vediamo se oggi, dopo la pubblicazione del libro del Tyler, si possa rispondere diversamente.

III.

Può a qualcuno essere sembrato che il sonetto di Michelangelo in lode di Tommaso Cavalieri, e le altre simili poesie italiane del secolo XVI accennate in genere dai critici inglesi, non bastino col loro esempio a dimostrare che possa essere stato scritto per un uomo il sonetto 99 dello Shakespeare da me riferito verso la fine del capitolo precedente. E non si può negare che fra i versi di Michelangelo e il sonetto dello Shakespeare, anzi fra tutte in genere le poesie italiane del secolo XVI scritte da uomini in lode di uomini, e i sonetti coi quali il poeta inglese celebra l'amico suo, ci sia una notevole differenza. Michelangelo loda col linguaggio iperbolico, ch'era d'uso nella poesia del suo tempo, l'ingegno dell'amico, dice sè dipendere in tutto dall'arbitrio e dalla vita di lui e finisce dicendo lui essere il sole, e sè la luna, che non risplende se non quanto è accesa da quello. Lo Shakespeare invece nel sonetto accennato ed in altri loda la bellezza dell'amico suo (il colore della guancia, della mano, dei capelli) con le espressioni, con le immagini, coi paragoni, che la poesia di ogni tempo riserba quasi esclusivamente alle donne.

Ma la prova evidente che la persona di cui quel sonetto loda le bellezze può ben essere un uomo, cioè l'amico dello Shakespeare, sta, come accennai, in altri sonetti dello Shakespeare stesso; sta in particolar modo nel sonetto 20. Leggiamolo.

Volto di donna, dipinto dalla mano stessa della natura,
Hai tu, o donno e donna della mia passione;

(Hai) cuor gentile di donna; ma ignaro
Della mutevole incostanza, ch'è il vezzo della donna falsa.
(Hai) occhi più vivi dei loro, ma che non si volgono
[falsamente,
Che tingono d'aurea luce l'oggetto su cui si posano;
Uomo dalla forma perfetta, che supera con la sua tutte
[le altre,
Che rapisce gli occhi degli uomini, e affascina le anime
[delle donne.
E per donna tu fosti dapprima creato;
Ma la natura, mentre ti formava, s'innamorò di te,
E aggiungendo (a te) qualche cosa, mi privò di te,
Aggiungendo (a te) una cosa che a me non serve.
Ma poichè essa ti destinò per il piacere delle donne,
Sia mio il tuo amore, e l'uso del tuo amore (sia) il
[loro tesoro.

Chi ha scritto questo sonetto in lode di un uomo, può bene aver composto per un uomo, per lo stesso uomo, il sonetto 99, col quale il poeta dice che la viola, il giglio, le rose, la maggiorana, e molti altri fiori, rubarono il profumo e il colore all'amor suo (al suo amico); può aver composto per lo stesso uomo parecchi altri sonetti del medesimo genere, fra i quali il 21, che non solo al Montegut, ma anche all'Hugo, sembra, non so per quali ragioni, scritto per una donna. Giudichino i lettori. Ecco anche questo sonetto.

A me non avviene come a quella Musa,
Stimolata a far versi da un volto dipinto,
Che si serve del cielo stesso come di un ornamento,
E cita ogni cosa bella in lode della bellezza che celebra, [1]

---

[1] L'originale ha: " And every fair with his fair doth rehearse ", che l'Olivieri traduce (parmi, non bene): " e dalla sua bellezza ogni altra bellezza descrive ".

Accoppiando questa in superbo paragone
Col sole e la luna, con la terra e le ricche gemme del mare,
Coi primi fiori d'aprile e tutte le cose rare
Che l'aria del cielo circonda in questo vasto globo,
Oh! lasciate che io, sincero in amore, scriva sinceramente,
E credetemi, l'amor mio è così bello
Come qualsiasi figlio di donna, benchè meno splendente
Di quelle fiaccole d'oro confitte lassù nell'aria del cielo:
Dicano di più quelli che amano le grandi frasi;
Io non loderò che non ho intenzione di vendere.

Gerald Massey, l'ingegnoso e ardente sostenitore della teorica che i sonetti dello Shakespeare siano stati scritti per commissione e in persona di altri (del conte di Southampton, di Elisabetta Vernon e del conte di Pembroke), sentendo il bisogno di provare, per sostegno della sua tesi, che non pochi dei primi centoventisei sonetti furono composti per una donna, e non per l'amico del poeta, esaminò alcuni luoghi di alcuni di quei sonetti, e cercò di mostrare come le immagini e le espressioni in essi contenute fossero essenzialmente femminili, e fossero state sempre considerate e usate come tali da tutti i poeti che scrissero in lingua inglese. Se non che egli fu costretto ad ammettere che lo Shakespeare non seguì costantemente questa norma, che nei suoi sonetti ci sono delle eccezioni ad essa, che ci sono dei luoghi in cui l'espressione si leva al di sopra del sesso. — E allora? domando io. A quali segni, e con quali criteri riconosceremo quando il poeta segue la regola, e quando fa l'eccezione? — S'egli può dire che *il volto femminile dell'amico suo fu dipinto dalla mano stessa della natura,* che la bellezza perfetta di lui *rapisce gli occhi degli uomini,* se può chiamarlo *donno e donna* (signora) *della sua passione* (mastermistress of my passion);

perchè non potrà anche paragonare al giglio il candore della sua mano, alla rosa il colore del suo volto: perchè non potrà anche chiamarlo (come lo chiama in altri sonetti, che il Massey crede perciò indirizzati a una donna), *mia rosa* (my rose), *la migliore delle cose più care* (best of dearest), *mia sola cura* (mine only cure)? Il Massey cita, dai drammi dello Shakespeare e dai componimenti d'altri poeti, luoghi dove queste e simili espressioni sono sempre riferite a donne; ma davanti al sonetto 20, dove immagini ed espressioni dello stesso carattere e dello stesso valore sono, come abbiamo visto, usate per un uomo, quelle citazioni, pare a me, non provano niente.

Nel sonetto 20 è, a mio giudizio, la chiave della prima serie dei sonetti shakespeariani; la ragione cioè e la spiegazione del linguaggio amatorio e laudatorio usato in essi dal poeta parlando di un uomo: e la chiave sta in ciò, che il poeta in quel sonetto attribuisce all'amico suo, fra gli altri pregi, la femminilità, cioè tutto ciò che la femminilità ha di meglio, la bellezza, la gentilezza, la grazia. Dopo ciò, come meravigliarsi, come trovare strano che il poeta lodi l'amico suo con le immagini e le espressioni che la poesia riserba particolarmente alle donne?

Quando, a proposito di quelle immagini ed espressioni il Massey osserva solennemente: " l'impareggiabile psicologo, il poeta in cui l'osservanza della legge naturale fu infallibile, i cui scritti segnano il termine estremo di tutto ciò che è naturale in poesia, dovrebbe dunque aver peccato grossolanamente contro la natura, in una materia così primitiva come è la illustrazione del sesso! „ quando il Massey, dico, fa questa solenne osservazione e la suggella con un gran punto ammirativo, un bambino potrebbe rispon-

dergli: — Poichè lo Shakespeare diede all'amico suo volto di donna, egli avrebbe peccato grossolanamente nella illustrazione del sesso se avesse celebrato la bellezza di lui con le immagini e le espressioni che sole si convengono all'uomo.

Alcuni critici opposero al Massey il sonetto 20 come un ostacolo alla sua teorica, dicendo che in esso il poeta confondeva le immagini proprie ai due sessi e forniva con ciò una prova indubitabile che i sentimenti suoi verso il suo giovane amico erano abbastanza erotici. Ciò è molto diverso da quello che dico io. Si possono, secondo me, attribuire ad un uomo i pregi migliori della femminilità, tutto ciò che la bellezza ha di più dolce e gentile, senza che ciò importi confusione delle immagini proprie ai due sessi; senza che in ciò sia niente di erotico. Per questo rispetto io non vedo in nessuno dei sonetti all'amico niente di più e di diverso da ciò che ci vede il Rossetti, ciòè *il fervore di un'amicizia esaltata e smisurata, esprimentesi con una stravaganza di linguaggio, che non era a quel tempo del solo Shakespeare,* e che quanto a lui si appunta e suggella nel sonetto ventesimo.

Il Massey non si sgomentò della opposizione. Senza dare grande importanza alle prime parole del sonetto, " Tu hai volto di donna ", che per me ne hanno moltissima, egli si fermò a quelle del secondo verso, " donno e donna della mia passione ", che a lui parvero molto più gravi. " Se noi accettiamo, egli disse, queste parole nel valore che hanno oggi, *mia passione* vorrebbe dire *il sentimento personale che io ho per voi* ". Ma questa interpretazione, che è la comune, ci menerebbe, secondo il Massey, fuori di strada. Egli per ciò la rigettò, e ne diede un'altra, che è

accennata anche dal Dowden, a cui la suggerì come possibile il signor H. C. Hart.

Secondo questa nuova interpretazione, la parola *passion* dello Shakespeare vorrebbe dire semplicemente *sonetto, poesia;* e tutta l'espressione *master-mistress of my passion* non avrebbe altro significato che *soggetto di questa mia poesia.* La parola *passion* in senso di poesia amorosa, sonetto, fu usata, nota il Massey, da Tommaso Watson, che nel 1582 pubblicò una raccolta di cento suoi sonetti, sotto il titolo *Passionate centurie of Love,* e nelle illustrazioni ai sonetti chiamò questi *passions (passioni).* Il Massey aggiunge che lo Shakespeare stesso nel *Sogno di una notte d'estate* chiamò *passioni* le canzoni di Piramo e Tisbe nella scena seconda dell'atto quinto. Ciò, se fosse vero, sarebbe un argomento fortissimo in favore della nuova interpretazione della parola *passion* nel sonetto: ma, per quanto io ne so, il Massey è il primo, e forse il solo, che abbia dato a quella parola nel *Sogno di una notte d'estate* il significato di *poesia amorosa.* La maggior parte dei commentatori tacciono; ciò che vuol dire che intendono quella parola nel significato che ha oggi comunemente; e così la intendono l'Aldis Wright, che interpreta, *violenta espressione di dolore* (violent expression of sorrow), il Delius, che spiega *Pathos* (das Pathos welches der Darsteller des Pyramus entwickelt, ecc.), e i molti traduttori da me veduti, che spiegano, dolore, furore, frenesia, commozione.

Io pertanto credo che, come nel *Sogno di una notte d'estate,* così nel sonetto 20, la parola *passione* abbia il significato che tutti le hanno attribuito finora, cioè di *forte sentimento dell'animo;* credo ciò, oltre che per le ragioni accennate, anche perchè tale significato si accorda meglio, che non la interpretazione del Mas-

sey, con tutto il resto del sonetto. Le lodi della bellezza dell'amico, del cuore di lui gentile e costante, degli occhi vivaci e sinceri, si conchiudono nella preghiera ch'egli serbi al poeta l'amor suo: — Perchè? — Perchè il poeta è attratto e legato a lui da un forte sentimento dell'animo, perchè l'amico è *donno e donna della passione del poeta.* Ma anche ammesso che la interpretazione del Massey potesse essere la vera, ciò non toglierebbe niente alla osservazione da me fatta intorno al carattere del sonetto 20, e alla importanza ch'esso ha per ispiegare il linguaggio femminile usato dal poeta negli altri sonetti in lode dell'amico: ciò che, a mio avviso, basta ad eliminare l'ostacolo maggiore sollevato dagli oppositori della nuova critica contro la possibilità che i primi centoventisei sonetti siano tutti indirizzati all'amico del poeta.

Un'altra osservazione, che non so se sia stata fatta da altri, a conferma della opinione che i primi 126 sonetti si riferiscano tutti ad un uomo. Possibile, se o pochi o molti di essi furono scritti per una donna, che un pronome o un'altra parola qualunque non sia caduta, magari in uno solo, a dimostrare che la persona per cui fu composto era del genere femminile?

Quanto agli ultimi ventotto sonetti, o piuttosto ventisei (perchè gli ultimi due, come già notai, stanno da sè), riferentisi alla *dark lady,* la bruna signora, nessuno, credo, ha mai fatto questione, o sollevato dubbio che non siano scritti per una donna. Ed anche ciò potrebbe essere una prova che i primi centoventisei sono tutti diretti ad un uomo.

IV.

Il Saintsbury disse, come vedemmo, che " le persone a cui i sonetti si riferiscono sono state dai critici identificate con la metà dei gentiluomini e delle dame della corte di Elisabetta „; ma, fatta la debita parte a quel po' di rettorica che tutti gli scrittori in certi casi mettono nei loro ragionamenti, si capisce che quelle persone dovettero essere assai meno; ed eliminate dopo un poco d'esame le ipotesi prive di fondamento, si trova che quelle persone si riducono, per ciò che concerne l'amico, a due sole; il conte di Southampton e il conte di Pembroke. Nè sono più quelle con le quali si è con qualche apparenza di probabilità tentato di identificare la *dark lady*.

Pur affermando che il nome dell'amico era ignoto, il Dowden riconosceva che soltanto quei due gentiluomini accampavano, per opera dei loro avvocati, qualche ragionevole pretensione all'onore di essere quell'amico; ma, pesando e mettendo a riscontro le ragioni dell'uno con quelle dell'altro, finiva per propendere in favore del conte di Pembroke. Il conte di Southampton, notava fra le altre cose il Dowden, amò fin da giovane Elisabetta Vernon, e perciò non ebbe bisogno degli eccitamenti a prender moglie, che il poeta fa all'amico coi primi diciassette sonetti; il conte di Southampton non fu bello e non rassomigliò alla madre, mentre il poeta attribuisce in sommo grado all'amico la bellezza, e nel sonetto terzo lo dice somigliante alla madre; il conte di Southampton ebbe nome Enrico, e dai sonetti 135 e 143 appare che

l'amico del poeta si chiamò come lui Will (diminutivo di William); particolarità tutte queste che, quanto non convengono al Southampton, tanto e perfettamente convengono al Pembroke.

Una sola circostanza parve al Dowden che potesse fare ostacolo alla identificazione del Pembroke con l'amico del poeta, la circostanza ch'egli nacque nel 1580, considerata in relazione con la notizia dei sonetti data dal Meres nel 1598, e con la pubblicazione di due di essi, il 138 e il 144, nel *Passionate Pilgrim,* fatta l'anno di poi. Mettendo a riscontro quelle date, parve forse al Dowden che il Pembroke fosse troppo giovane per poter fare la parte dell'amico nei sonetti. Vedremo come il Tyler risolva questa difficoltà.

Quanto alla *dark lady* il Dowden scriveva: " Noi non scopriremo mai il nome di quella donna che per una stagione seppe, come nessun'altra mai, trarre dal cuore dello Shakespeare tutte le note della passione, dalla più bassa alla più acuta. Nessuno dei cercatori fra le rovine del passato vedrà mai brillare sotto i suoi occhi quel curioso talismano „. Ma tali parole non sgomentarono i cercatori. Il Massey, che ritiene scritti in nome del conte di Pembroke i sonetti alla *dark lady,* credè di potere identificare questa, come già dissi, nella persona di Lady Rich, sorella del conte di Essex, famosa alla corte della regina Elisabetta e di Giacomo, famosa per la bellezza e per lo spirito, famosa pei casi della vita, ma sopra tutto per la gloria che irraggiò sopra di lei il giovane e prode Filippo Sidney coll'amor suo, cantato ne' bei sonetti *Astrophel and Stella.* Naturalmente il Dowden, che rigetta la teorica del Massey, non diede nessuna importanza a quella iden-

tificazione; poichè, anche ammesso che il Pembroke avesse avuto (ciò che è fra le cose possibili) qualche relazione d'amore con Lady Rich, ciò non proverebbe niente rispetto ai sonetti dello Shakespeare; non proverebbe niente per tutti coloro che, come il Dowden, li credono autobiografici. Uno dei cercatori che, pur essendo nel medesimo ordine di idee del Dowden, anzi procedendo in gran parte da lui, non si sgomentò per ciò ch'egli disse circa l'impossibilità di scoprire il nome della eroina dei sonetti, fu il Tyler. Egli aveva annunziato alcuni anni fa che stava facendo studi e ricerche sull'argomento; ed oggi ci viene innanzi fiducioso di aver trovato e di mostrarci col suo libro il curioso talismano che il Dowden credeva introvabile. Il Tyler non solamente ci dice il nome e ci narra la storia della eroina dei sonetti, ma ci pone sotto gli occhi il ritratto di lei.

È un peccato che il professore Olivieri abbia pubblicato la sua traduzione prima che uscisse il libro del Tyler. Se non avesse avuto tanta fretta, egli avrebbe forse potuto, aiutato dagli studi del nuovo critico, penetrare in alcuni luoghi più addentro allo spirito dei sonetti shakespeariani; e avrebbe potuto premettere al suo libro un breve riassunto della introduzione del Tyler, il quale, composto con discernimento, avrebbe bastato a far conoscere ai lettori italiani i resultati ultimi degli studi inglesi sul curioso argomento. Egli invece dovè contentarsi di far sapere al pubblico italiano che legge (il quale, disgraziatamente, o fortunatamente, è poco numeroso) come " dalle ricerche fatte dai signori Thomas Tyler e W. A. Harrison, sembrava provato che la donna bruna di Shakespeare fosse Mary Fitton, figlia di sir Edoardo Fitton, ed una delle dame d'onore di

Elisabetta „. Ma questa magra notizia, cui segue nello scritto del prof. Olivieri un breve e poco significante ritratto di Mary Fitton, era veramente troppo poco; e per di più era una contradizione in termini con ciò che il professore avea detto poco avanti, che cioè la donna bruna dello Shakespeare “ tradì il marito per darsi a lui, e poi tradì lui per gettarsi nelle braccia del nobile amico „. La donna bruna scoperta dal Tyler, se è proprio lei la donna amata dallo Shakespeare, non potè tradire il marito, per la buona ragione che, nel tempo dei supposti amori suoi con lo Shakespeare, non lo aveva.

Al libro del Tyler non mancarono opposizioni fino dal suo primo apparire. Era naturale: esso non poteva avere la virtù, che nessun libro di critica ha, specialmente quando la critica deve lavorare d'induzione, di convertire alla sua fede i credenti in una fede diversa. Ma il libro è frutto di ricerche diligenti e coscenziose; è pensato e composto con molta solidità e molto acume; e se non risolve interamente le questioni che si riferiscono ai sonetti dello Shakespeare, le avvicina di molto alla soluzione.

Convinto insieme col Dowden che delle varie teoriche escogitate a spiegare i sonetti la più ragionevole sia quella che li considera nel loro complesso come autobiografici, il Tyler cominciò dall'esaminare i resultati ottenuti dai critici che prima di lui avevano studiato l'argomento, e di cotesti resultati accettò ciò che gli parve, secondo le regole di una buona critica, accertato. Prese così molto sicuramente le mosse, ristudiò e trattò tutto di sana pianta, discutendolo in tutte le sue particolarità, l'intricato problema dei sonetti shakespeariani.

V.

Io ho riferita nel primo capitolo di questa seconda parte del mio lavoro la dedica che il primo editore Tommaso Thorpe premise ai sonetti. Giova rileggerla. " Al solo ispiratore di questi seguenti sonetti — signor W. H. ogni felicità — e quella eternità — promessa — dal nostro immortale poeta — desidera — il bene desiderante — avventuratore nel — mandarli — fuori — T. T. „. Alcuni critici autorevoli, fra i quali l'Elze, han sostenuto che la parola inglese (*Begetter*) da me tradotta *ispiratore,* qui non abbia tale significato, ma voglia dire *procuratore,* colui cioè che *procurò,* che diede, all'editore il manoscritto dei sonetti; il quale *procuratore,* secondo l'Elze stesso ed altri che misero fuori tale ipotesi prima di lui, sarebbe stato un William Hathaway parente del poeta. Il Dowden accennò già le ragioni che contradicevano a questa ipotesi, ragioni che il Tyler ha svolte più largamente, dimostrando all'evidenza che qui *Begetter* non può avere altro significato che di *ispiratore,* colui che ispirò i sonetti, colui per il quale la più gran parte di essi furono composti. A chi non voglia troppo sottilizzare e non si lasci dalla troppa smania di sottigliezza fuorviare (ciò che accade talora agli uomini di mente più acuta), appare chiaro dal contesto della dedica che la persona a cui dall'*immortale poeta è promessa la eternità* non può essere altri che lo stesso W. H. cui sono dedicati i sonetti; ogni altra costruzione essendo, come osserva il Tyler, irragionevole ed improbabile. Dal che per logica necessità discende che il signor W. H. è l'*ispiratore* dei sonetti, quegli

per cui il poeta li compose, non già colui che li raccolse e li diede allo stampatore.

A chi opponesse, dice il Tyler, che il signor W. H. non può chiamarsi il *solo ispiratore* dei sonetti, perchè gli ultimi 28 non si riferiscono a lui, è facile rispondere che nella dedica poterono essere considerati soltanto i 126 diretti all'amico, i quali sono la parte principale del libro, e sono i primi (perciò forse la dedica dice, di *questi seguenti sonetti*), e trascurati gli ultimi 28, come era stata trascurata la poesia *Lover's Complaint,* che seguiva ai sonetti. Aggiungasi che la parola *onlie* (*onlie begetter* — solo ispiratore) può anche, come suggerì P. A. Daniel, valere per *chief* (principale); onde *onlie begetter* può voler dire *principale ispiratore.*

Una parte molto importante della dissertazione del Tyler, sono i capitoli coi quali, fondandosi sopra alcune allusioni storiche e d'altro genere nei sonetti, e sopra alcune analogie di alcuni versi di essi con i versi di altri scrittori contemporanei, cerca di stabilire le date di alcuni sonetti; e da queste, messe in relazione coi due sonetti editi nel *Passionate Pilgrim* l'anno 1599, e con la notizia dei sonetti data dal Meres nel suo libro *Palladis Tamia,* pubblicato nel settembre del 1598, prende le mosse per istabilire una cronologia generale dei sonetti, che appare molto probabile. Secondo questa cronologia, i primi sonetti all'amico sarebbero stati composti nella primavera del 1598; altri, pure all'amico, dopo la pubblicazione del libro del Meres, in tempi diversi, dagli ultimi del 1598 al 1600; quelli che si riferiscono al dramma d'amore, nell'anno 1599; e gli ultimi all'amico, da 100 a 126 (che probabilmente formano una specie di poema), nella primavera e nell'estate del 1601.

Come saggio del modo ingegnoso col quale è condotta questa parte dello studio del Tyler, accennerò ciò ch'egli osserva e ragiona intorno al sonetto 107 e le conseguenze che trae dalle sue osservazioni e dai suoi ragionamenti. Il sonetto dice così:

Nè i miei propri timori, nè l'anima profetica
Del vasto universo, sognante su le cose avvenire,
Possono limitare il contratto del mio fedele amore,
Supposto come condannato ad una inevitabile fine.
La luna mortale ha superato la sua ecclisse,
E i tristi àuguri si ridono dei loro propri presagi;
I dubbi ora si coronano di sicurezza,
E la pace annunzia l'olivo di un'età imperitura.
Ora sotto la rugiada di questo balsamico tempo
Il mio amore appare ringiovanito, e la morte si sottomette [a me,
Poichè, a dispetto di lei, io vivrò in questi poveri versi,
Mentre essa trionferà sulle turbe stupide e mute.
E tu in questi (versi) troverai il tuo monumento,
Mentre le corone dei tiranni e le tombe di bronzo [saranno distrutte.

Bisogna notare che il primo verso della seconda quartina nell'originale inglese dice:

The mortal moon hat her eclipse endured,

che l'Olivieri traduce:

La luna mortale ha subìto la sua ecclisse,

come traduce anche il Montegut; ed è la traduzione più ovvia; con la quale può intendersi, anzi par naturale intendere: “ La luna mortale si è ecclissata, è scomparsa ”.

E così intende il Massey; il quale crede che il sonetto sia scritto per la liberazione del conte di

Southampton dal carcere, dove fu chiuso nel 1601 come uno dei complici della ribellione di Essex, e di dove fu tratto dopo la morte della regina Elisabetta nel 1603 dal successore di lei Giacomo. L'ecclisse della luna mortale significa per il Massey la morte di Elisabetta, e i *dubbi coronantisi di sicurezza, e l'olivo di un'età imperitura* alludono all'avvenimento del regno di Giacomo apportatore di durevole pace. Il professore Olivieri cita in nota questa opinione del Massey, la cita senz'altro, lasciando supporre che possa parergli probabile. (¹) Ma il Dowden, che la citò anch'egli, la citò per combatterla; e nel proporre un'altra interpretazione (della quale io non mi occuperò, perchè mi par migliore l'interpretazione del Tyler), osservò che le parole: *hat her eclipse endured* non vogliono già dire: *si è ecclissata, è scomparsa,* ma *ha superato la sua ecclisse, ed è tornata a splendere di nuovo.*

Questa osservazione fu come un raggio di luce per il Tyler. Egli, contrariamente al Dowden, crede col Massey e col Minto che *la luna mortale* (The mortal moon) sia veramente la regina Elisabetta, gratificata dai poeti contemporanei del nome di Cynthia, e sotto questo nome celebrata; ma, dando alla parola *endured* il significato attribuitole dal Dowden, e notando che sopra di essa cade l'enfasi del verso, intende che tutto il verso accenni, non alla morte della regina, bensì ad un turbamento dello Stato, ad

---

(¹) Al verso ottavo del sonetto, dove si parla di pace, l'Olivieri annota: " Allude forse il poeta alla pace conchiusa tra la Spagna e le Provincie Unite sul principiare del 1609, anno in cui i sonetti videro la luce per la prima volta? „ In questo caso (caso veramente poco probabile) si capisce che il sonetto non potrebbe essere stato scritto nel 1603: ma resterebbe allora a sapere perchè l'Olivieri abbia citato a proposito del verso quinto l'opinione del Massey, e com'egli spieghi quel verso.

un pericolo grave dal quale la regina stessa sia uscita sana e salva, seguitando, come la luna dopo l'ecclissi, a splendere della prima sua luce. Questo pericolo sarebbe la ribellione di Essex avvenuta nel 1601. A sostegno di tale sua opinione, il Tyler cita un documento del segretario Cecil, scritto pochi giorni dopo che il tentativo di ribellione fu represso, e un pezzo di una lettera di Bacone alla regina scritta poco avanti, dove sono espressioni analoghe a quelle del sonetto dello Shakespeare; dal che il Tyler deduce che il linguaggio adoperato dal poeta nel riferirsi a quell'avvenimento era in perfetto accordo coll'uso del tempo. Ma, ciò che più importa, per la nuova interpretazione del Tyler tutto il sonetto acquista, a mio avviso, un senso più limpido e chiaro di quello che gli veniva dalle interpretazioni precedenti.

Non si può negare che la parola *endured,* per quanto nel sonetto di cui parliamo possa parere migliore il significato che le dà il Dowden, sia suscettibile anche di quello più comune datole dal Massey, e che tutta la seconda quartina si presti alla interpretazione ed illustrazione storica che questi ne fa riferendola alla morte della regina Elisabetta. Non così mi riesce chiara la prima quartina e il resto del sonetto, applicandolo alla liberazione del Southampton dal carcere, per la quale il Massey lo crede composto. Nella prima quartina sono espressi, secondo il critico, *i timori del poeta e il presentimento del mondo in generale,* per la triste sorte del conte, che si prevedeva *condannato, se non ad una immediata morte, alla prigione a vita.* Io confesso che *l'anima profetica del vasto universo sognante su le cose avvenire* mi pare un'immagine e un'espressione troppo alta e solenne per significare semplicemente il triste presentimento

del pubblico per la sorte di un uomo, fosse pure il conte di Southampton; al che si può aggiungere che, la ribellione dell'Essex non avendo trovato favore presso il pubblico, non era probabile che questo (the wide world) si fosse troppo occupato e attristato della sorte riserbata ai ribelli. Ma la difficoltà maggiore sta per me nel terzo verso della prima quartina. Se intendo bene il Massey, le parole *the lease of my true love* (il contratto del mio fedele amore) vogliono significare per lui, *la vita del mio amico;* e tutta la proposizione, *i miei timori non possono limitare il contratto del mio fedele amore,* dovrebbe voler dire, *i miei timori per la vita del mio amico sono stati vani, sono passati,* o qualche cosa di simile, o qualche cos'altro che forse non arrivo a capire. Ora, per quanto io appunti gli occhi della mente, non mi riesce di veder chiaro quel concetto nelle parole del poeta, non mi riesce di persuadermi che per dire una cosa così semplice egli abbia fatto tutti quei girigogoli indecifrabili; indecifrabili per me, quando si debba leggervi ciò che vi legge il Massey.

Il concetto invece di tutto il sonetto mi pare esca dai versi del poeta assai più chiaro, secondo l'interpetrazione del Tyler; e il concetto è, se io non mi inganno, quello che ora accennerò. Dico se non mi inganno, perchè tradurre un sonetto dello Shakespeare è cosa che molti, alla meglio, o alla peggio, possono fare, come l'ha fatta il professore Olivieri, e come l'ho fatta io; ma intenderlo e spiegarlo, specie quando s'ha da fare con certi sonetti come questo, è un altro paio di maniche.

Secondo il Tyler, il sonetto 107 è, come già sappiamo, uno dei 27 sonetti formanti come un solo poema. Il concetto generale in essi svolto è che il

poeta, riconciliatosi coll'amico suo, dopo una separazione alquanto prolungata, sente che il suo amore per lui è più forte che innanzi, sente e dichiara sua la colpa della interruzione avvenuta nella loro amicizia, e si difende dall'accusa d'infedeltà. Premesso ciò, il concetto particolare del sonetto 107 sarebbe questo. — Io posso, dice il poeta all'amico, aver temuto che il mio amore per te dovesse un giorno o l'altro finire; possono aver pensato ciò gli uomini (la profetica anima del mondo che, per un divino istinto, prevede i mali che devono avvenire); ma nè i miei timori, nè i tristi presentimenti degli uomini non hanno potenza di segnare la fine dell'amor mio, quella fine cui esso pareva inevitabilmente condannato. Anche per la ribellione, che ha minacciato il regno della nostra sovrana, si eran fatte delle brutte previsioni; ma il pericolo è passato, i tristi àuguri ridono ora dei loro presagi, le paure e le incertezze sono svanite, ed è tornata la pace. Così passati i timori miei e i presentimenti altrui, il mio amore è ora, in questo balsamico tempo, ringiovanito; e non solo non è più soggetto alla morte, ma vivrà eterno con me in questi versi, che saranno il tuo monumento. —

Con la interpetrazione da lui data, il Tyler è venuto ad assegnare al sonetto 107, come data di composizione, l'anno 1601. Analoghe osservazioni sovra il sonetto 124 lo hanno condotto ad assegnare anche ad esso la medesima data: onde gli è sembrato poter concludere che tutti i sonetti dal 100 al 126 dovettero esser composti tra la primavera e l'estate del detto anno. Una designazione della stagione, per il sonetto 107, egli la vede nel verso 9: “ Ora sotto la rugiada di questo balsamico tempo „, che, secondo lui, vuol indicare la primavera o il principio dell'estate; nel

qual tempo crede appunto composto il sonetto. E poichè nel sonetto 104, composto anch'esso nel 1601 come facente parte della serie di sonetti da 100 a 126, il poeta dice che sono passati tre anni da che egli vide per la prima volta l'amico suo, *Since first I saw you fresh, which yet are green* (Da che per la prima volta io vidi voi fresco, che siete ancora verde), il Tyler vede in questo sonetto una prova che la relazione dello Shakespeare col suo giovane amico cominciò nella primavera del 1598, e che in quel tempo appunto dovettero essere scritti i primi sonetti.

VI.

Stabilita la cronologia generale dei sonetti, il Tyler passa ad esaminare in due separati capitoli le relazioni dello Shakespeare col conte di Southampton e col conte di Pembroke.

Egli crede e si studia di dimostrare che, nonostante la dedica che il poeta fece al Southampton dei suoi due poemi, e la generosità onde potè esserne compensato, non ci fosse mai fra l'uno e l'altro una grande intimità; crede che da principio questa intimità fosse desiderata dallo Shakespeare, e gli pare di scorgere un segno di ciò in alcune parole della dedica della *Lucrezia;* ma il nobile Lord non aderì, secondo lui, al desiderio del poeta, e lo tenne sempre a una certa distanza da sè; tanto che questi, specie dopo ch'ebbe fatto la conoscenza del conte di Pembroke e stretta con esso intimità, finì per allontanarsi dal suo primo protettore; e si era interamente alienato da lui quando avvenne la ribellione del conte di Essex. Un indizio di ciò il Tyler lo vede nelle allusioni a quella ribel-

lione ch'egli trova, non solo nel sonetto 107, ma anche nel 124; allusioni che sono, secondo lui, una condanna quasi esplicita della ribellione ed un segno manifesto che il poeta la vide con piacere repressa. Nel 1601, quando que' due sonetti furono composti, il Southampton era, come sappiamo, in prigione: perciò il Tyler molto ragionevolmente suppone che le allusioni in essi al disfatto partito di Essex potessero da taluno essere rimproverate allo Shakespeare, come una infedeltà al Southampton, al quale nella dedica della *Lucrezia* aveva promesso *amore senza fine* (love without end); e che a questi rimproveri il poeta rispondesse giustificandosi col sonetto 125, col quale in sostanza egli dice, secondo l'interpretazione del Tyler, che pel suo primo protettore ebbe soltanto ossequio, e gli rese quelli omaggi esterni che sono cari a chi non apprezza che le vane apparenze e le forme.

Un altro indizio che lo Shakespeare si fosse allontanato dal suo primo protettore, il Tyler lo trova nel fatto che la prima edizione dei suoi drammi, il famoso in-folio del 1623, fu dedicato al Pembroke e al fratello di lui. Gli amici del morto poeta, che pubblicarono quella edizione, era naturale che la offrissero e raccomandassero a chi negli ultimi anni della carriera drammatica del loro illustre compagno era stato notoriamente il suo protettore. L'avere essi preferito il Pembroke, vuol dire che questo protettore, nella loro opinione, era lui, non il Southampton.

Ammesso che i primi sonetti siano stati composti nel 1598 (ciò che, diciamolo subito, non è veramente provato dal Tyler), basterebbero le accennate osservazioni a mostrare molto improbabile, se non ad escludere interamente, che il Southampton fosse l'amico pel quale furono composti i sonetti; perchè

in quel tempo l'animo del poeta doveva essersi già alienato, o stava per alienarsi da lui. Ma ove a quelle considerazioni si aggiungano le ragioni addotte dal Dowden, e già accennate da me, che cioè il Southampton non ebbe bisogno di eccitamenti al matrimonio, che non fu bello nè somigliante alla madre, e che il nome di lui non corrisponde alle iniziali della dedica e al nome dell'amico indicato nei sonetti, rimarrà dimostrato, quasi all'evidenza, ch'egli non potè essere quell'amico. Tuttavia il Tyler aggiunge anche un'altra osservazione, la quale non è senza valore. Stabilito che i sonetti da 100 a 126 furono scritti nel 1601 (e indipendentemente dalla dimostrazione che di ciò diede il Tyler, ci sono altre ragioni per ritenere che sieno fra gli ultimi composti dal poeta), non si possono davvero applicare al Southampton, che aveva allora ventisette anni, le espressioni di *grazioso fanciullo* (lovely boy) e di *cherubino* che il poeta in alcuni di quei sonetti riferisce all'amico suo.

L'esclusione del Southampton rendeva più facile dimostrare che l'amico cantato nei sonetti fu il Pembroke. E questa dimostrazione ci pare sia stata fatta dal Tyler, in modo, che quasi non lascia ombra di dubbio. Le circostanze per le quali il Bright e il Boaden aveano suggerito, e a parecchi altri, fra' quali il Dowden, era sembrato probabile che quell'amico fosse il Pembroke, hanno ricevuto dalle nuove ricerche del Tyler ampia conferma. Tutti i fatti della vita del giovane signore, il tempo in cui egli probabilmente strinse amicizia col poeta, la sua indole, le sue inclinazioni, la sua cultura, i suoi gusti, tutto si accorda perfettamente con ciò che lo Shakespeare dice all'amico suo e dell'amico suo nei sonetti, e con

la cronologia generale di questi quale fu stabilita dal Tyler; ciò che a me pare una riprova della probabile esattezza di quella cronologia.

William Herbert, che fu poi conte di Pembroke, nacque l'8 aprile 1580, e nella primavera del 1598 andò a stabilirsi a Londra. La madre di lui, ch'ebbe fama di bellissima (e la fama confermano i ritratti del tempo, uno dei quali è pubblicato dal Tyler), fu sorella di Filippo Sidney, il poeta di Stella, e donna di molta cultura e di gusti letterari. Quando l'Herbert andò a Londra, e fu naturalmente introdotto a Corte, per cominciarvi la sua carriera, lo Shakespeare era già famoso e come autore drammatico e come poeta. Naturale quindi che il giovine signore, e forse anche la madre di lui, se andò anch'essa a Londra, facessero subito conoscenza col poeta.

Risulta da carteggi del tempo che fino dal 1597 i genitori dell'Herbert desideravano dargli moglie, ed erano in trattative di un alto matrimonio per lui; trattative che andarono un po' in lungo. Perchè poi non avessero alcun effetto, si ignora: è possibile che il giovane, cui piacevano molto le donne (*He was immoderately given up to women,* attesta Lord Clarendon), non avesse voglia di ammogliarsi. Ad ogni modo, in presenza di questo fatto, non si può non ammettere probabile che lo Shakespeare scrivesse, o per suggerimento della madre, o spontaneamente, per desiderio di gratificarsela, appunto fra la primavera e l'estate del 1598, quando la sua conoscenza cogli Herbert era freschissima, i primi diciassette sonetti coi quali conforta l'amico a prender moglie. L'età di diciotto anni, che aveva allora il giovine, si accorda pienamente colle espressioni usate dal poeta nei sonetti. Una sola obiezione potrebbe farsi, che il

Tyler prevede, e confuta, a parer mio, vittoriosamente. Il sonetto 13 finisce così: " Caro amor mio, voi sapete — Che *aveste un padre:* possa un vostro figlio dire lo stesso ". Le parole *aveste un padre* fanno a prima vista supporre che l'amico a cui il poeta si rivolge abbia perduto il genitore: nel qual caso, o l'amico non potrebbe essere l'Herbert, o il sonetto non potrebbe essere stato scritto nel 1598, perchè in quell'anno il padre dell'Herbert viveva ancora; ma nota giustamente il Tyler che quella supposizione (la quale fu fatta anche dal Dowden) non è necessaria: le parole *voi sapete che aveste un padre* in questo luogo vogliono, secondo il Tyler, dire soltanto, *voi sapete che siete stato generato da un padre, voi sapete che, se vostro padre non avesse preso moglie, voi non sareste nato:* e cita una espressione identica dello Shakespeare nella commedia *Merry Wives,* che ha lo stesso significato. Niente poi ci vieta di ammettere che questi primi diciassette sonetti, e qualcun altro, scritto intorno al medesimo tempo per il medesimo amico, e forse anche altri composti innanzi e andati perduti, siano appunto i sonetti di cui parlò il Meres nel *Palladis Tamia* l'anno 1598.

Salvo una breve assenza nel novembre 1599 per andare a vedere il padre malato, e una di tre o quattro mesi dal novembre del 1599 al marzo del 1600, nel qual tempo fu malato lui stesso, il giovane Herbert fu sempre a Londra, passando la sua vita fra la Corte, le feste, il teatro, le donne, gli amici. Il 19 gennaio del 1601 gli morì il padre, ed egli divenne conte di Pembroke. Poco appresso, nel marzo, fu per ordine della regina imprigionato nella torre. — Perchè? — Perchè *era accaduta* (dice un documento del tempo) *una disgrazia alla signorina Fitton* (una delle dame

favorite della regina), *la disgrazia di fare un figliuolo; e il conte di Pembroke, esaminato, aveva confessato la sua colpa, ma rifiutato assolutamente ogni matrimonio.* Essendo l'Herbert entrato a Corte nel 1598, le sue relazioni amorose con la Fitton poterono benissimo cominciare nei primi del 1599; ciò che (supposto che essa sia la *dark lady* dello Shakespeare) si accorda con la pubblicazione dei due sonetti che riferisconsi a lei nel *Passionate Pilgrim* venuti alla luce in quell'anno.

Il solo ostacolo che il Dowden trovava alla identificazione del conte di Pembroke con l'amico celebrato nei sonetti (ostacolo derivante dall'anno della nascita di lui messo in relazione con la menzione dei sonetti fatta dal Meres e con la pubblicazione del *Passionate Pilgrim*) rimane, come si vede eliminato; perchè, con la cronologia dei sonetti, come è stata determinata dal Tyler, non c'è fra le date di quei fatti nessuna ripugnanza. Aggiungasi quest'altra particolarità. Mentre l'Herbert fu, come attesta il Clarendon, *il più universalmente amato e stimato fra gli uomini del suo tempo* (ciò che giustifica fino a un certo punto le lodi esagerate che di lui fa lo Shakespeare), in alcune circostanze mostrò un carattere e tenne una condotta meritevoli di censura. Ebbene, i sonetti parlano anche di tali difetti ed errori dell'amico, e di alcune voci che corsero sul conto suo, e sopra tutto dei suoi licenziosi costumi. La rispondenza dell'amico col conte di Pembroke non potrebbe, parmi, essere maggiore.

VII.

E la *dark lady?* — Io non dirò che i ragionamenti fatti e le prove addotte dal Tyler per mostrare

che la *dark lady* fu Mary Fitton (nel che sta la parte più nuova del libro di lui, quella che io dissi la sua scoperta) sieno tali da convincere pienamente; anzi dirò che qualche dubbio rimane; tuttavia quei ragionamenti e quelle prove mi paiono meritevoli di molta considerazione.

Il fatto che richiamò l'attenzione del Tyler su Mary Fitton è, si capisce, la relazione amorosa che essa ebbe col Pembroke, nella prima metà del 1599; fatto che, importante per sè rispetto alla identificazione della *dark lady*, acquista importanza maggiore ravvicinato all'altro fatto dei due sonetti pubblicati l'anno stesso, più tardi, nel *Passionate Pilgrim*. In uno di quei due sonetti il poeta si duole che la donna da lui amata cerchi sedurre il suo giovine amico: non è ancora certo che questi abbia ceduto alle seduzioni di lei, ma ne dubita; e ciò lo amareggia infinitamente. Ora se si ammette, come a me pare dimostrato, che il giovine amico sia il conte Pembroke, il fatto che appunto in quel tempo egli amoreggiava con Mary Fitton diventa un argomento fortissimo in favore della presunzione ch'essa sia anche la donna amata dallo Shakespeare.

Questa prima scoperta incoraggiò il Tyler a nuove ricerche, nelle quali ebbe validi aiuti dal signor W. A. Harrison, che più d'una volta egli cita; e se le nuove ricerche non condussero ad un risultato di piena evidenza circa la identificazione della *dark lady* con Mary Fitton, aggiunsero nuovi argomenti a dimostrarla probabile.

È nota la licenza dei costumi in Inghilterra al tempo di Elisabetta, specialmente a Corte, dove la regina vergine, che ebbe non mi ricordo più quanti favoriti, puniva rigorosamente i falli d'amore, che non

sapevano rimanere occulti. Fra la corte e la piazza c'era nel fatto dei costumi questa sola differenza, che nella piazza mancava l'ipocrisia. Non può dunque recare grande meraviglia che una dama d'onore della regina vergine, ed una delle preferite, si lasciasse non solo amare da un commediante, (non mancano altri esempi di ciò nella storia inglese del tempo di Elisabetta), ma fosse nè più nè meno la donna per la quale lo Shakespeare poteva scrivere questo sonetto:

O tu cieco pazzo, amore, che hai tu fatto ai miei occhi,
Che essi guardano, e non vedono ciò che vedono?
Essi sanno che cosa è la beltà, vedono dov'essa si trova,
Ma ciò che è il meglio, lo prendono per il peggio. [1]
Se gli occhi, corrotti da sguardi troppo parziali,
Han gettato l'àncora in una baia dove tutti entrano,
Perchè della falsità degli occhi hai tu fatto uncini,
Dove il giudizio del mio cuore è rimasto preso?
Perchè il mio cuore tiene per un parco riservato quello
Che il mio cuore sa essere un luogo aperto al pubblico?
O perchè i miei occhi, vedendo ciò, dicono, ciò non è,
A coprire della bella sincerità una faccia così brutta?
Il mio cuore e gli occhi hanno errato nelle cose più vere,
Ed ora sono schiavi di questa maledetta falsità.

Le ricerche fatte dal Tyler e dall'Harrison han provato che Mary Fitton potè bene ispirare il sonetto che ho riferito; poichè fu donna di manica molto larga e di scrupoli molto stretti in fatto d'amori; e fu, pare, conosciuta al tempo suo per ciò ch'essa era.

Narrano documenti contemporanei ch'essa, per

[1] Il testo ha: " Yet what the best is, take the worst to be ". L'Olivieri, seguendo l'Hugo, traduce: " eppure prendono quello che vi ha di peggio per quel che v'è di migliore ". Il concetto del poeta così è travisato, e non sta più in corrispondenza col concetto del verso innanzi.

correr dietro al conte di Pembroke, metteva via i suoi abbigliamenti femminili, e ravvolta in un ampio mantello bianco andava per la città come un uomo; e che, dopo avere avuto un bastardo dal detto conte di Pembroke, ne ebbe altri due da Sir Riccardo Leveson. Con tutto ciò non le mancarono mariti; avendo trovato un signor Polwheele capitano, che intorno al 1607, quando ella aveva oramai corso, come si dice, la cavallina, ed era sui trent'anni, la sposò. Ma in questa faccenda del suo matrimonio, o meglio dei suoi matrimonii, c'è dell'imbroglio: e l'imbroglio, per quanto il Tyler abbia cercato di sbrogliarlo, è rimasto e rimane imbroglio. I due documenti (due carte genealogiche) che attestano concordi che Mary Fitton ebbe un bastardo dal conte di Pembroke e due da Riccardo Leveson (una delle carte aggiunge la particolarità che i due dal Leveson furono femmine) le attribuiscono anche, non uno, ma due mariti, ambedue soldati; quel capitano Polwheele detto di sopra e un capitano Lougher: se non che l'un documento dice che il Lougher fu il primo marito e il Polwheele il secondo, e l'altro dice il contrario. La data del matrimonio col Polwheele è stabilita con sufficiente certezza dai seguenti fatti. Nei documenti che attestano che Mary Fitton fu dama d'onore della regina, essa è sempre nominata col solo suo cognome di ragazza, Fitton; ed egualmente col solo cognome Fitton è nominata nel testamento del padre fatto il 4 marzo 1604, nel quale la sorella di lei Anna, che aveva marito, è nominata col cognome del marito, Newdigate. In un altro testamento, posteriore di quattro anni (31 marzo 1608), fatto dal pro-zio di Mary Fitton, è nominato, insieme con essa, il marito di lei Guglielmo Polwheele, al quale questo pro-zio lascia la

sua spada e il suo miglior cavallo, in segno *d'affetto a lui e alla sua ora moglie* (to him and to his now wife), che il Tyler intende, *alla sua moglie di fresco sposata.*

Da questi documenti risulta, come si vede, che Mary Fitton fino al marzo 1604 era nubile, e che prima del 31 marzo 1608 aveva sposato il capitano Polwheele. Il Tyler suppone che lo sposasse nel 1607, per l'accenno al matrimonio recente, che gli par di scorgere in quelle parole del testamento del pro-zio, *his now wife.*

Rimarrebbe ora a stabilire quale dei due documenti sia errato, se quello che dice primo marito il Polwheele, o quello che il Lougher; e quando Mary Fitton avesse la relazione amorosa col Leveson, se cioè prima o dopo il matrimonio col Polwheele; ma intorno a ciò non possono farsi che supposizioni, le quali presentano tutte qualche difficoltà; e tutte le ha fatte e discusse minutamente il Tyler, lasciando però insolute le questioni. Poichè da altri documenti vien fuori la notizia quasi certa di un matrimonio di Mary Fitton anteriore al 1599, e probabilmente anteriore di alcuni anni, quando essa era ancora molto giovane; matrimonio rotto poi subito per divorzio, o dichiarato nullo, com'è più probabile, perchè fatto contro il volere del padre e clandestinamente; io, lasciata da parte la questione circa il tempo della relazione col Leveson, fra tutte le supposizioni fatte e discusse dal Tyler intorno ai due mariti, e alla priorità dell'uno o dell'altro, propenderei per questa; che cioè il Lougher fosse quel primo marito, dal matrimonio col quale Mary Fitton fu sciolta. Ma forse questa pare appunto al Tyler la meno probabile delle supposizioni da lui fatte, per una difficoltà ch'egli vi

oppone. — Se il matrimonio del Lougher con Mary Fitton fu sciolto e dichiarato nullo, poteva, domanda il Tyler, in una carta genealogica essere registrato il nome di lui con la qualità di marito (husband)? Poteva, ad ogni modo, esservi registrato senza nessuna osservazione? — Oltre di che pare che delle due carte genealogiche la più autorevole sia quella che chiama il Lougher secondo marito. Cedendo a questa maggiore autorità, la cosa più ragionevole è supporre che il Polwheele non vivesse lungamente dopo il matrimonio, che, morto lui, il Lougher pigliasse il suo posto, e che la relazione del Leveson con Mary Fitton fosse anteriore al matrimonio col Polwheele.

Nel qual caso restiamo perfettamente al buio intorno a quel primo matrimonio dichiarato nullo; non sappiamo cioè neppure il nome dell'uomo, che primo possedè la mano e il cuore di Mary Fitton. Comunque, l'esistenza di questo primo matrimonio annullato pare sufficientemente provata dai documenti pubblicati dal Tyler e dai ragionamenti ch'egli vi fa sopra. Ciò che è di grande importanza per la identificazione della *dark lady* con Mary Fitton, poichè in uno dei sonetti, il 152, si allude chiaramente ad un matrimonio della *dark lady* anteriore alla sua relazione amorosa col poeta. Il sonetto comincia con questa quartina:

Tu sai che amando te io sono spergiuro,
Ma tu sei due volte spergiura; giurando amore a me,
In realtà tu hai rotto il tuo voto nuziale, e hai spezzato [una nuova fede,
Giurando un nuovo odio dopo avere accettato un nuovo [amore.

Per le parole del terzo verso: *In realtà tu hai rotto il tuo voto nuziale* (In act thy bed vow broke) tutti avevano finora inteso che la donna cui il sonetto è indirizzato fosse maritata. Ammesso ciò, la identificazione di essa con Mary Fitton diveniva senz'altro impossibile; poichè questa, come sappiamo, nel tempo de' suoi amori col Pembroke, non aveva marito. Ma il Tyler ha eliminato molto ingegnosamente questa che a prima vista poteva parere una difficoltà insuperabile. Egli ha osservato che, se il poeta con quel verso avesse voluto intendere che la *dark lady* aveva marito, le parole *in realtà* (in act) sarebbero perfettamente inutili; ciò che in un poeta come lo Shakespeare non pare naturale. Ma lo Shakespeare, dice il Tyler, non intese e non potè intendere cotesto: egli con quel verso dovè alludere ad una promessa di matrimonio non mantenuta, o ad un primo matrimonio annullato, come appunto quello di Mary Fitton: difatti intendendo così, le parole *in realtà* (in act) non solo non sono inutili, ma hanno un significato necessario e chiarissimo. Alla donna che rimproverava il poeta di essere spergiuro amando lei, poichè egli aveva moglie, il poeta risponde: — anche tu, per quanto ora legalmente non abbi marito, *nel fatto, in realtà,* hai rotto il tuo voto nuziale, perchè tu pure avevi promesso la tua fede ad un altro uomo. — L'interpretazione è, come ho detto, molto ingegnosa; e non si può negare che sia ragionevole: tanto più ci pare ragionevole e ci fa forza, se consideriamo che in tutti gli altri sonetti non si accenna mai che la *dark lady* fosse una donna maritata.

Non facendo io qui una rassegna critica del libro del Tyler, non posso trattenermi ad enumerare tutti gli argomenti da lui esposti e discussi per dimostrare

che la *dark lady* fu Mary Fitton: mi limiterò ad accennare ch'egli, messe a riscontro le qualità morali e fisiche e alcune particolarità della vita della prima, con le qualità morali e fisiche e alcune particolarità della vita della seconda, ha notato fra le une e le altre molti punti di contatto, e nessuno di discrepanza. La donna cantata dallo Shakespeare era una brunetta, di fattezze non regolari, d'occhi e capelli neri, non bella, anzi priva dei caratteri della bellezza più pregiati ai tempi dello Shakespeare; ma, piena di vivacità e di spirito, capricciosa, allettatrice, sensuale, aveva in sè quanto bastava a far girare la testa anche ad un uomo come lo Shakespeare, che non era più giovine, ed avea moglie e figliuoli. Tutte le qualità fisiche e morali attribuite dal poeta alla *dark lady* si ritrovano nella dama d'onore della regina Elisabetta. Delle qualità fisiche fa testimonianza una scultura colorata nel monumento sepolcrale di Lady Alice Fitton e dei suoi figliuoli (fra' quali Mary) nella chiesa di Gawsworth, da cui il Tyler ha fatto cavare il ritratto di Mary Fitton: della vivacità e dello spirito fa fede ciò che il Tyler ha potuto raccogliere della vita di lei a Corte, dove ella faceva sempre una delle prime parti nelle danze e nei giuochi: delle altre qualità morali, cioè poco morali, attestano i suoi amori.

Si sa poi, come abbiam visto, da un documento del tempo che Mary Fitton, imbacuccata in un mantello, correva dietro al conte di Pembroke; e lo Shakespeare, nel sonetto 143 rimprovera la donna sua di abbandonarlo per correr dietro a chi fugge da lei: *Così tu corri dietro a chi fugge da te.* (So runn'st thou after that which flies from thee).

Finalmente anche la condizione sociale di Mary Fitton corrisponde, secondo il Tyler, a quella della

donna amata dallo Shakespeare; argomentando il critico che questa fosse di nobile condizione: 1° da alcune parole nel sonetto 151, con le quali il poeta si dice orgoglioso di trionfare di lei, di mirare a lei come premio del suo trionfo (proud of this pride); 2° dal fatto ch'essa suonava abilmente il *virginal* (una specie di spinetta, il cui uso non era ai tempi dello Shakespeare comune come è oggi il pianoforte); 3° dalle lodi che il poeta fa della aristocratica delicatezza delle sue mani.

Di una cosa non ha potuto il Tyler recare prove dirette, della conoscenza e relazione del poeta con Mary Fitton; ma che il poeta potesse conoscere la dama, anzi avesse di ciò facile occasione, è fuori di dubbio, recitando egli a Corte; e che potesse anche stringere intimità con lei, è non solo possibile, dati i costumi del tempo, e la fama che lo Shakespeare si era acquistata. Se un William Kempe, il clown della compagnia dello Shakespeare, potè, come è dimostrato dall'Harrison, dedicare nel 1600 alla stessa Mary Fitton un suo libretto molto leggero, usando nella dedica un linguaggio molto confidenziale; qual meraviglia, dice il Tyler, che, un uomo di teatro, che si chiamava Guglielmo Shakespeare, e che se non era ai tempi suoi così alto com'è oggi nella stima degli uomini, era certamente stimato molto superiore ad un clown, ed era ammirato e protetto dalla regina Elisabetta, potesse avere relazioni intime con una dama di lei?

VIII.

Nonostante tutto ciò che io ho detto nel capitolo precedente, e il molto più che dice il Tyler nel ca-

pitolo VIII della sua Introduzione, è permesso dubitare che la *dark lady* sia Mary Fitton, dama d'onore della regina Elisabetta. Ma di una cosa non è permesso dubitare, non è permesso dubitare che la *dark lady* sia stata una donna reale, che fu realmente amata dallo Shakespeare, e si fece amare dall'amico di lui. Per avere la certezza di ciò, basta, dopo tutto, leggere senza nessun preconcetto i sonetti da 127 a 152 riferentisi alla *dark lady*, e i tre all'amico segnati dei n. 40, 41 e 42. Chi non può leggerli nell'originale, li legga nella traduzione del Montegut, che mi pare la più fedele; e dopo averli letti si meraviglierà molto, e quasi non vorrà credere, che sieno stati scritti tanti libri e immaginate tante ingegnose teoriche per dimostrare che quei sonetti non sono ciò che evidentemente sono, cioè un frammento della storia del cuore del poeta.

Il Dowden scriveva nove anni fa: " Col Wordsworth, côn Enrico Taylor ed il Swinburne; con François-Victor Hugo, col Creyssig, l'Ulrici, il Gervinus ed Ermanno Isaac; col Boaden, l'Armitage Brown e l'Hallam; col Furnivall, lo Spalding, il Rossetti e il Palgrave, io credo che i sonetti dello Shakespeare esprimano i sentimenti di lui nella propria persona di lui „. Indipendentemente dalla identificazione che il Tyler fece delle persone a cui i sonetti si riferiscono (identificazione che, come risulta da ciò che ho discorso fin qui, mi pare vicinissima alla certezza per l'amico, molto probabile per la *dark lady*), il libro del nuovo critico, ha aggiunto tali prove in favore della teorica sostenuta dal Dowden che, all'infuori di coloro i quali, come il Walter, scrivono le vite dei grandi uomini per provare ch'essi furono ciò che loro piace credere che siano stati, e all'infuori di quei

critici che, come il Massey, fanno un gran consumo di tempo, di dottrina e d'ingegno, per dimostrare la realtà di una loro fantasia più o meno ingegnosa, nessun altro può oramai dubitare che il creatore dell'Amleto, del Macbeth, del re Lear, il marito di Anna Hathaway, abbia, durante la sua vita di autore ed attore drammatico a Londra, avuto almeno una amante.

Ma la tradizione gliene attribuisce più d'una. E chi conosce la società in mezzo alla quale egli visse, chi ha studiato spassionatamente la vita di molti grandi poeti e toccato con mano che la divinità della mente non bastò a farli immuni dalle umane debolezze, non dura fatica a credere possibile che nella tradizione ci sia un po' di vero.

Narra la tradizione che lo Shakespeare, ne' suoi viaggi da Londra a Stratford, facendo sosta ad Oxford, andava regolarmente ad albergare alla locanda della Corona tenuta da Giovanni Davenant, padre del poeta dello stesso nome. Questo Giovanni Davenant era un grande amatore del teatro e un grande ammiratore dello Shakespeare; il quale era alla sua volta, dice la tradizione, un grande ammiratore della bella e spiritosa moglie del suo locandiere; tanto che le male lingue non tardarono a mettere in giro la diceria che il poeta se la intendeva molto intimamente con la bella locandiera, e che il piccolo Guglielmo Davenant era la prova e il frutto di coteste intime intelligenze. Anche narra la tradizione una cosa più brutta, che, cioè, Guglielmo Davenant, divenuto uomo e poeta, posponendo l'onore della madre ad una falsa vanità, si gloriava della attribuitagli paternità shakespeariana. Può essere che in questa tradizione non ci sia niente di vero, come gridano e tentano dimostrare tutti i

proclamatori della puritana virtù dello Shakespeare; ma la dimostrazione che ne dà il Halliwell-Phillips dimostra veramente ben poco. L'argomento che l'illustre biografo adduce a provare l'innocenza della locandiera è questo, che il marito nel suo testamento parla di lei morta con parole di stima e di affetto. " Ma, osserva l'Elze, se realmente ci fu una relazione illecita fra la signora Davenant e lo Shakespeare, era forse necessario che il marito ne fosse informato? Certe faccende generalmente non si fanno sotto gli occhi, ma dietro le spalle dei mariti ".

Chi potrebbe giurare che non sia una novelletta anche quest'altro aneddoto? Ma trovasi registrato nel diario di Giovanni Manningham sotto la data del 13 marzo 1601, e lo riferiscono parecchi scrittori di cose shakespeariane, fra i quali il Tyler nelle parole stesse del diario. Philarete Chasles lo narra, mettendolo in bocca di Tommaso Nash, contemporaneo dello Shakespeare, così. " Un giorno, mentre io mi trovava sulle scene del *Globe* dopo la rappresentazione del *Riccardo III*, uno di quei cattivi soggetti che abbondano fra noi, e s'incaricano di ogni genere di ambasciate, si avvicinò a Burbadge, che aveva rappresentato la parte del protagonista nella tragedia. Io vidi lo Shakespeare, che ci aveva recitato anche lui, nascondersi dietro la tenda in fondo al palco scenico, in modo da poter sentire la conversazione fra il Burbadge e l'ambasciatore. Trattavasi di un appuntamento amoroso. Una giovane signora aveva concepito una violenta passione per l'attore favorito del popolo inglese. Se il Burbadge acconsentiva a recarsi la sera stessa alle 9 a casa della signora, avrebbe trovato un accesso facile pronunziando le parole, *Riccardo III.* Lo Shakespeare non perdè una sillaba del curioso colloquio.

Avanti le 9 era a casa della signora; picchiò e pronunziò a mezza voce la parola d'ordine. La porta si aprì, e l'oscurità, onde il morente pudore si era circondato, favorì la conquista, o piuttosto il furto del camerata di Burbadge. Il delitto era già perdonato, quando picchiò alla porta il vero Riccardo terzo. Lo Shakespeare andò a aprire. — Chi siete? — Riccardo III. — La fortezza è occupata. — Ma io sono Riccardo III. — Ed io sono Guglielmo il conquistatore „.

Chi potrebbe, come ho detto, giurare che questa non sia una novelletta? E ne ha tutta l'apparenza. Ma il Tyler, nel cap. XIII della sua introduzione illustrando il sonetto 121, il quale evidentemente allude ad accuse che si facevano pubblicamente allo Shakespeare intorno alla sua condotta, e mettendo il sonetto stesso in relazione con altri fatti accaduti intorno al 1601, e riferentisi o poco o molto anche al poeta, mostra che realmente in quel tempo dovettero correre delle dicerie poco onorevoli sul conto di lui, a cagione di qualche scandalo in fatto di donne, al quale si crede ch'egli non fosse estraneo. E il sonetto col quale il poeta si scusa delle sue debolezze attribuendole al bollore del sangue giovanile, attesta che quelle voci avevano un fondamento.

Ebbene, tutto ciò che vuol dire? Vuol dire semplicemente che lo Shakespeare non fu quel santo ed impeccabile uomo che certi suoi devoti vorrebbero, che fu un grand'uomo, un genio, un eroe, come lo chiama il Carlyle, senza cessare d'essere uomo. " Ci sono, dice il Dowden, degli ammiratori dello Shakespeare così gelosi del suo onore, che non possono affatto supporre che qualche grave fallo morale abbia

menomato la nobiltà della sua vita.... Ma questi zelanti shakespeariani, prima di chiamarci a considerare le ingegnose teoriche con le quali intendono dimostrare la immacolatezza della vita del poeta, ci dovrebbero provare che a tale immacolatezza corrispondono tutti i suoi scritti. Quando essi ci avranno provato che la poesia dello Shakespeare possiede la superba verginità della poesia del Milton, allora potranno anche provarsi a mostrarci che la giovinezza dello Shakespeare fu, come quella del Milton, tutta consacrata a un ideale di elevatezza morale e di purità. Quando essi ci avranno convinti che la tempra morale e spirituale che produsse il *Comus* è quella medesima dalla quale ebbe origine il poema *Venus and Adonis,* allora potrà parerci probabile che lo Shakespeare abbia pronunziato intorno alla immacolata sua vita le superbe parole pronunziate dal Milton „.

“ Dagli scritti dello Shakespeare noi non possiamo davvero argomentare ch'egli rifuggisse con verginale forza ed orgoglio dai riprovevoli piaceri mondani. Ciò che nessun lettore troverà mai in nessun luogo dei drammi e delle poesie dello Shakespeare, è la freddezza, la durezza, l'egoismo; tutto è caldo, sensitivo, vitale.... Qualunque possano essere state le colpe della vita del poeta, noi osiamo affermare ch'esse non furono colpe di durezza, d'egoismo, d'insensibilità. Gli errori del suo cuore derivarono anzi dalla sensibilità, dall'immaginazione, da un vivo sentimento della esistenza, dall'abbandonarsi ai propri affetti „.

Il primo di questi errori fu il suo matrimonio: gli altri furono una conseguenza di esso, e procedettero dalle medesime cause. L'uomo che a diciotto anni

aveva sposato per amore una donna di ventisei, il poeta di *Venere e Adone* e di *Romeo e Giulietta,* non poteva, nel rigoglio della gioventù e della virilità, sentirsi morto ai desiderii dell'amore, rimanere insensibile al fascino della bellezza; non poteva, staccatosi dalla moglie a ventidue anni, vivere in mezzo alla elegante e corrotta società di Londra come un eremita nel chiostro.

LE FONTI

DEL " MERCANTE DI VENEZIA "

I.

Chi non sa che il *Mercante di Venezia* è uno dei capolavori dello Shakespeare? E chi non ne conosce la favola?

Bassanio innamorato di Porzia, una ricca giovane orfana residente a Belmonte, ha consumato tutto il suo; e, per potere aspirare alla mano di lei e farle la corte, chiede una somma di denaro ad Antonio, ricco mercante di Venezia e suo amico. Antonio, che in quel momento non può disporre della somma richiestagli, se la fa prestare dal giudeo Shylock, accettando la condizione da questo propostagli, a modo di scherzo, che, se non restituirà il denaro entro il termine stabilito, il giudeo potrà tagliargli una libbra di carne da qual parte del corpo gli parrà. Appena ricevuto il denaro dall'amico, Bassanio va a Belmonte, e, preceduto da ricchi doni, si presenta a Porzia, la quale, per una disposizione di suo padre, non poteva sposarsi se non all'uomo che fra tre forzieri scegliesse quello ov'era chiuso il ritratto di lei. Uno dei forzieri era d'oro, uno d'argento, l'altro di piombo; e sopra

ciascuno era una iscrizione. Nel forziere d'oro era scritto: " Chi mi sceglie, guadagnerà ciò che molti uomini desiderano "; in quello d'argento: " Chi mi sceglie, otterrà tutto ciò ch'egli merita "; e in quello di piombo: " Chi mi sceglie, deve dare e arrischiare ciò ch'egli possiede ". Quando Bassanio arriva, altri pretendenti avevano già fatta la scelta; ma la sorte era stata loro contraria. Bassanio sceglie il forziere di piombo, quello appunto che contiene il ritratto di Porzia, e diviene quindi lo sposo di lei. Mentre egli è nel colmo della felicità, Antonio gli scrive che ha perduti tutti i suoi bastimenti, che non ha potuto alla scadenza pagare il giudeo, e non gli resta perciò che morire: ma prima di morire vorrebbe, se può, rivederlo. Bassanio, coll'assenso di Porzia, corre subito a Venezia, offre a Shylock, prima il doppio, poi, sempre crescendo, il decuplo della somma, che Shylock ricusa: egli non vuole denari, vuole la carne di Antonio. Si fa il giudizio, al quale il Doge di Venezia ha invitato il dottore Bellario, illustre giureconsulto di Padova: ma Bellario non può venire, perchè ammalato. Quando la causa sta per decidersi, arriva, mandato da Bellario, un giovine dottore, di nome Baldassare; il quale, dopo aver fatto inutilmente ogni prova per piegare a clemenza l'animo del giudeo, sentenzia ch'egli ha diritto di tagliare dal corpo di Antonio la libbra di carne pattuita; ma che, se farà cadere una goccia di sangue, o taglierà di più o di meno, fosse anche una ventesima parte di grano, sarà ucciso. Shylock allora dice ch'è contento di riavere il denaro, prosciogliendo Antonio dalla obbligazione; ma è troppo tardi: il giudice risponde ch'egli deve avere ciò che è pattuito, e niente altro. Non basta: aggiunge che Shylock, avendo attentato alla vita di

Antonio, è dalla legge condannato a morte e alla confisca dei beni. Il Doge perdona al giudeo la vita: e, per intercessione di Antonio, gli è condonata la metà dei beni, a condizione che si faccia subito cristiano. Terminato il giudizio. Bassanio offre a Baldassare, in compenso del grande servigio che gli ha reso, i denari da lui portati per riscattare Antonio; ma Baldassare li ricusa; solamente chiede come ricordo a Bassanio l'anello che ha in dito (era l'anello datogli da Porzia, alla quale aveva giurato di custodirlo gelosamente e non separarsene mai). Bassanio si scusa, ma finalmente, pregato da Antonio, dà l'anello a Baldassare. Baldassare, il quale non è altri che Porzia, travestita da dottore, si affretta a tornare a Belmonte; dove arrivano, poco dopo di lei, Bassanio ed Antonio; ed ella si diverte a far disperare un po' Bassanio a cagione dell'anello che non ha saputo conservare; finchè glie lo mostra, e gli scopre tutto, e tutto finisce in grande e generale letizia.

II.

L'origine delle due leggende, che sono come il pernio delle due azioni intrecciantisi e svolgentisi insieme con mirabile unità nel dramma di cui ho riferito la favola, è antichissima. Della leggenda della libbra di carne, o, come più ordinariamente i critici inglesi la chiamano, la storia della obbligazione *(The Bond Story)*, alcuni scoprono le traccie nella storia del re Usinara nel Mahâbhârata; della leggenda dei tre forzieri *(The three Caskets)* il Warton fa risalire l'origine alla storia di Barlaam e Giosaffatte, scritta in greco nel secolo ottavo da un monaco della Siria.

Ambedue le leggende, osserva il Furness, [1] si prestano ad una interpretazione simbolica, ed è perciò naturale ch'esse si trovino, sotto forme diverse, nella letteratura di molte nazioni.

La storia del re Usinara nel Mahâbhârata può così compendiarsi.

Indra ed Agni, desiderando attestare la loro fedeltà alle leggi della giustizia, prendono le forme del falco e del piccione. Agni, inseguito da Indra, cerca e trova protezione dal re Usinara. Il falco chiede il piccione, ma gli è ricusato, perchè sta scritto che uccidere un uomo nato due volte, uccidere una vacca, e abbandonare un essere che ha cercato rifugio presso di te, sono eguali peccati. (Questa è una citazione dalle leggi di Manu). Il falco oppone, essere legge di natura cibarsi dei piccioni, e uno statuto contrario a natura non potere esser legge. Egli (il falco) morrà di fame, e in conseguenza la sua compagna e il suo piccolo periranno anch'essi; e così, salvando uno, il re ucciderà molti. Usinara offre al falco altro cibo, — un cinghiale, un toro, una gazella, — ma il falco dichiara che non è legge di sua natura mangiare siffatti animali. Allora il re risponde, ch'egli non gli abbandonerà il piccione, ma gli darà qualunque altra cosa sia in suo potere, che il falco domandi. Il falco replica ch'egli può soltanto accettare una quantità della propria carne del re, eguale nel peso al corpo del piccione. Usinara condiscende di buona voglia alla sostituzione. Si portano le bilancie, e il piccione è pesato. Il re taglia un pezzo della sua carne, che sembra grande abbastanza, ma non è; ne taglia ancora, e ancora, ma il piccione supera sempre il peso della sua carne ammucchiata. Finalmente, tagliata tutta la sua carne, il re si pone egli stesso sulla bilancia. I due Iddii ripren-

[1] Furness, *A New Variorum Edition of Shakespeare;* vol. VII, *The Merchant of Venice;* Philadelphia, 1888, p. 287. — Nella *Appendice* l'editore ha raccolto quasi tutte le fonti, omettendo, non so perchè, la più antica di esse, il *Dolopathos*. Comunque, quella *Appendice* è una ricca miniera di notizie, alla quale io ho attinto largamente, con grande risparmio di tempo e di fatica.

dono allora la loro forma divina, annunziano ad Usinara che per il sacrifizio ch'egli ha fatto sarà glorificato in tutti i mondi per tutta l'eternità, e il re ascende trasfigurato in cielo.

Il Conway, che ha raccolte insieme molte versioni di questa leggenda (The Wandering Jew, 1881), racconta fra le altre la seguente, come la ebbe da un indiano che l'aveva appresa da fanciullo.

Indra, il capo della trinità indiana, inseguiva il Dio Agni. Agni, per iscampare, trasmutossi in colomba; e Indra, per tenergli dietro, si cambiò in falco. La colomba cercò rifugio presso Vishnu, la seconda persona della trinità, il salvatore indiano. Indra, volando su chiese la colomba; Vishnu, nascondendola nel suo petto, ricusò di darla. Indra allora giurò che, se la colomba non gli fosse data, egli avrebbe strappato dal petto di Vishnu una quantità di carne eguale al corpo della colomba. Vishnu ricusò tuttavia di consegnare la colomba, ma nudò al tempo stesso il suo petto. Il falco divino strappò da esso la quantità esatta di carne, e le goccie di sangue — il sangue del Salvatore — cadendo sulla terra scrissero le scritture dei Veda.

Le molte versioni di questa leggenda riunite dal dotto raccoglitore sono, dice il Furness, interessanti, ed interessante dal punto di vista archeologico è la distribuzione geografica da lui fattane; ma il legame ch'esse hanno col *Mercante di Venezia* pare al dotto americano più sottile di un sottilissimo filo di ragno. Nè io saprei avere una opinione diversa.

Maggiore, anzi stretta relazione col dramma shakespeariano ha la storia seguente, che Tommaso Munro tradusse da un manoscritto persiano d'incerta età da lui posseduto, e che il Malone pubblicò nel suo *Variorum Shakespeare* del 1793. Ma appunto perchè questa storia, di carattere interamente profano,

ha stretta attinenza col dramma dello Shakespeare, ne ha poca o nessuna con la leggenda del Mahâbhârata e le varie versioni di essa.

Narrasi che in Siria un povero musulmano, il quale dimorava nella vicinanza di un ricco giudeo, un giorno andò al giudeo e gli disse: " Prestami cento denari, coi quali io possa far traffico, e ti darò una parte del guadagno „. Questo musulmano aveva una bella moglie, e il giudeo l'avea veduta e se n'era innamorato, e, pensando questa una favorevole opportunità, disse: " Io non farò ciò che tu dici, ma ti darò cento denari, a questo patto; che me li potrai restituire dentro sei mesi; ma se lascerai trascorrere d'un giorno questo termine, io taglierò una libbra di carne da qualunque parte del tuo corpo mi piacerà „. Il giudeo pensò che per tal via egli poteva forse arrivare a godersi la moglie del musulmano. Il musulmano era abbattuto, e disse: " come può esser ciò? „ Ma la sua necessità era estrema; prese il denaro a quel patto, e fece l'obbligazione e si mise in viaggio; e in quel viaggio egli guadagnò molto, ed ogni giorno diceva a sè stesso: " Dio non consenta che il termine dell'obbligazione passi, e il giudeo mi possa dare fastidio „. Egli per ciò diede cento denari d'oro ad una persona di sua fiducia che li portasse a casa de' suoi, affinchè li consegnassero al giudeo. Ma la gente della sua casa, essendo in bisogno, spesero i cento denari per il loro mantenimento. Quando egli tornò dal suo viaggio, il giudeo lo richiese del pagamento, e della libbra di carne. Il musulmano disse: " Io ti mandai il danaro molto tempo fa „. Il giudeo disse: " Io non ricevei il tuo denaro „. Quando, esaminata la cosa, si conobbe ciò essere vero, il giudeo trasse il musulmano dinanzi al Cadì, ed espose l'affare. Il Cadì disse al musulmano: " O paga il giudeo, o da' la libbra di carne „. Il musulmano non assentendo a ciò, disse: " Andiamo ad un altro Cadì „. Quando essi andarono, anche questi diede la stessa sentenza. Il musulmano chiese il parere di un suo ingegnoso amico; il quale disse: " Proponigli di andare al Cadì di Hems; va' là, e il tuo affare sarà risoluto bene „. Allora il musulmano andò al giudeo, e disse: " Io mi

rimetterò alla sentenza che darà il Cadì di Hems „. Il giudeo disse: " Io pure „. Allora entrambi partirono per la città di Hems. Quando si presentarono dinanzi al tribunale, il giudeo disse: " O mio signor giudice, quest'uomo prese in prestito da me cento denari, e si obbligò a darmi una libbra di carne dal suo proprio corpo: ordina ch'egli mi dia il denaro e la carne „. Avvenne che il Cadì era amico del padre del musulmano; e per questa ragione egli disse al giudeo: " Tu dici bene, così porta la obbligazione „; e ordinò che si recasse un coltello affilato. Il musulmano udendo ciò rimase senza parole. Quando il coltello fu portato, il Cadì si volse al giudeo, e disse: " Levati, e taglia una libbra di carne dal corpo di lui in modo tale, che non ci sia un'oncia di più o di meno; e se tu ne taglierai di più o di meno, io ordinerò che tu sia ucciso „. Il giudeo disse: " Io non posso. Io abbandonerò l'affare, e me ne andrò „. Il Cadì disse: " Tu non puoi abbandonarlo „. Egli disse: " O giudice, io l'ho prosciolto „. Il giudice disse: " Ciò non può essere; o taglia la carne, o paga le spese del suo viaggio „. Furono stabilite in duecento denari. Il giudeo ne pagò altri cento, e partì.

Parecchie altre versioni di questa storia, non poche delle quali di fattura orientale, [1] trovansi in varie raccolte di racconti e novelle di tutte le età, dagli ultimi del medio evo in poi. La più antica di

---

(1) Una di queste fu scoperta recentemente in una raccolta di aneddoti persiani dal dott. M. W. Easton, che la mandò tradotta in inglese al giornale americano intitolato *Poet-Lore*. È pubblicata nel primo fascicolo dell'anno 1890, e dice così: " Un tale si accordò che, se perdeva una certa partita, il suo competitore avrebbe potuto tagliargli una libbra di carne dal corpo. Avendo perduto la partita, fu richiesto del pagamento della scommessa, ed egli ricusò di adempire il contratto. Andarono dinanzi al giudice, il quale disse al querelante: proscioglietelo; ma il querelante non acconsentì. Allora il giudice montò in furia, e ordinò: tagliate, ma se taglierete una piccola particella più di una libbra, io vi infliggerò una punizione. Il querelante, non sentendosi capace di fare ciò che gli era ordinato, e non avendo altro rimedio, mandò libero il suo avversario „. (*Poet-Lore,* Philadelphia, Vol. II, pag. 56).

tali versioni è la novella quarta del *Dolopathos,* romanzo composto originariamente in latino negli ultimi del secolo decimo secondo (intorno al 1184) dal monaco Giovanni dell'Abbazia di Altaselva, e tradotto poco appresso in versi francesi da un trovèro, di nome Herbers, probabilmente fra l'anno 1222 e il 1225.

L'avventura che serve di quadro al *Dolopathos* è quella medesima della *Storia dei sette savi,* cioè d'un giovane condannato a morte, e salvato per sette giorni di seguito dal racconto di una novella, finchè viene riconosciuta la sua innocenza. Ora, sia per questo, sia perchè il monaco Giovanni, nella dedica al vescovo Bertrando di Metz, pubblicata in una collezione di documenti storici e liturgici di su un manoscritto dell'Abbazia d'Orval, aveva chiamato il suo romanzo *Opusculum de rege vel septem sapientum,* e fino al 1864 non si conosceva di opere medievali latine su questo argomento, cioè con un titolo somigliante, che la *Historia septem sapientum,* della quale, con qualche varietà anche nel titolo, esistevano varie versioni, il Loiseleur ed altri con lui ritennero che questa *Historia* fosse nè più nè meno l'opera latina del monaco Giovanni, e che quindi il *Dolopathos* del trovèro Herbers non fosse altro che una delle infinite varietà del romanzo o storia dei sette savi. Ma l'editore dell'antico testo francese del *Dolopathos,* A. Montaiglon, colpito dalle differenze sostanziali e profonde che, nonostante l'accennata identità dell'avventura, intercedono fra il romanzo di Herbers e la *Storia dei sette savi,* sostenne che l'uno e l'altra erano due opere essenzialmente diverse, e che doveano quindi provenire da un originale latino diverso; il quale, poichè quanto al *Dolopathos* non si cono-

sceva, restava supporre che rimanesse ancora ignorato, o fosse andato perduto. (1)

Il tempo e due dotti romanisti, Adolfo Mussafia ed Ermanno Oesterley, s'incaricarono di mostrare che il Montaiglon aveva ragione, e che l'originale latino del *Dolopathos* era solamente ignorato, non perduto. Nel 1864 il Mussafia trovò, in un manoscritto del secolo decimoquinto della I. Biblioteca di Vienna, una copia, sfortunatamente non intera, del romanzo latino del monaco Giovanni, e ne pubblicò una estesa notizia nei *Resoconti dell'I. Accademia delle Scienze* (2) di quella città, inserendo nella notizia alcuni frammenti dell'opera latina a confronto della traduzione francese, i quali dimostrarono alla evidenza l'identità delle due opere. Più tardi lo stesso Mussafia trovò a Praga altri due manoscritti della medesima opera latina; più tardi ancora l'Oesterley ne trovò un quarto ad Innsbruck. Ma anche i nuovi manoscritti erano, come il primo, incompiuti, e del secolo decimoquinto; cosicchè non si poteva trarre da essi il testo intero dell'opera, e poteva pur sorgere il dubbio che questa, invece d'essere il romanzo originale latino del monaco Giovanni, fosse un rifacimento in prosa latina del romanzo francese di Herbers.

Finalmente ogni incertezza fu tolta dalla pubblicazione che l'Oesterley fece nel 1873 dell'opera genuina ed intera del monaco d'Altaselva, di sul

---

(1) Vedi *Li Romans de Dolopathos,* publié par MM. Ch. Brunet et Anatole de Montaiglon; Paris, Jannet, 1856: Préface, pag. XII e seg. — Vedi anche la prefazione di A. D'Ancona al *Libro dei sette savi di Roma* da lui pubblicato; Pisa, Nistri, 1864: pag. XXIII e seg.

(2) *Uber die Quelle des altfranzösischen "Dolopathos"* in *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften (Philosofisch-Historische Classe).* Achtundvierzigster Band. Wien, 1865, pag. 246 e seg.

manoscritto dell'Abbazia d'Orval, rinvenutosi grazie alle insistenti premure di lui. (1)

Da questa pubblicazione fu dato concludere, senza più nessuna ombra di dubbio, che il Montaiglon aveva veduto giustissimo, che il *Dolopathos* era altra cosa dalla *Historia septem sapientum*, e che il trovèro Herbers era stato riproduttore fedele, non libero rifacitore, dell'opera del monaco Giovanni.

Ma il *Dolopathos* e la novella quarta di esso sono veramente, certamente, di origine orientale? Che anche il *Dolopathos* abbia, come la *Historia septem sapientum,* la sua fonte più lontana in quel primitivo testo indiano del *Sindibâd* ora perduto, da cui i dotti fanno discendere, per mezzo le antiche versioni orientali, le altre infinite che diffusero quella storia nella letteratura di tutto il mondo, si può anche ammettere; ma è difficile, forse impossibile, stabilire quale di quelle antiche versioni oggi conosciute fosse la fonte immediata dell'opera del monaco di Altaselva; poichè essa, mentre ha comune egualmente con tutte l'avventura che forma lo scheletro del romanzo, è da tutte quasi egualmente diversa nel contenuto. Il Goedeke ritiene ch'essa non sia una vera derivazione dell'antico romanzo orientale; e ne adduce le ragioni, che a me paiono probabili, ma che non importa riferire. (2)

---

(1) *Johannis de Alta Silva, Dolopathos, Sive de rege et septem sapientibus.* Herausgegeben von Hermann Oesterley. Strassburg, Trûbner, 1873.

(2) Vedi Goedeke, *Liber de septem sapientibus,* in *Orient und Occident;* Dritter Jahrgang, Drittes Heft; Gottingen, 1866, pag. 396. " Das Werk des Joannes ist aber auch kein eigentlicher Ausfluss des Orientalischen, da alles ins Abendländische übertragen und manches sogar eingefügt ist, was mehr der kirchlichen Dichtung als der Dichtung überhaupt gehört Z. B. die Geschichte von den Sohne der Witwe, eine ältere eigentlich nur zur Ehre Gregors des Grossen erfundene Historie ".

M'importa invece notare che in nessuna delle versioni orientali del *Sindibâd* non trovasi la novella quarta del *Dolopathos,* che è quella della libbra di carne; non trovasi nei testi arabi, non nei persiani, non nell'ebraico; non trovasi nel greco, che il Comparetti dimostrò essere il più antico di tutti, e quello che meglio e in più gran parte rappresenta l'antico testo originale. [1]

E un'altra cosa m'importa notare. Se il *Dolopathos* ebbe fino al secolo decimoquinto una certa popolarità, come appare dai quattro manoscritti austriaci di quel tempo ultimamente rinvenuti (e chi sa che altri non rimangano ancora nascosti, o siano andati dispersi), tale popolarità, per quanto è dato giudicare oggi, fu certo minore di quella che godè l'*Historia septem sapientum.* Del *Dolopathos* non sappiamo che, oltre quella di Herbers, siano state fatte altre traduzioni in francese o in altre lingue; non sappiamo che sia mai stato stampato: se avesse avuto la diffusione che ebbe l'*Historia septem sapientum,* è probabile che qualche esemplare a stampa ne sarebbe rimasto, è probabile che se ne sarebbe trovato qualche codice di più. E se fosse stato popolare in Inghilterra nel secolo decimosesto, lo troveremmo probabilmente citato fra i tanti romanzi e libri più in voga, dei quali gli scrittori di quel tempo fanno menzione. Nathan Drake, che parla a lungo della popolarità della *Historia septem sapientum* e delle versioni che essa ebbe in Inghilterra, nomina il monaco Giovanni d'Altaselva e il *Dolopathos;* ma dal modo come li nomina, si vede chiaro ch'egli non ha

---

[1] Vedi COMPARETTI, *Ricerche intorno al libro di Sindibâd*, nelle *Memorie del R. Istituto Lombardo*, vol. 11, Milano, 1870.

nessun sospetto della esistenza di un *Dolopathos* latino: crede anch'egli che il monaco Giovanni sia l'autore della *Historia septem sapientum*, e che il *Dolopathos* francese sia un rifacimento in versi di quella *Historia*. (1) Ove in qualche parte dei tanti libri antichi da lui consultati per la sua opera intorno ai tempi dello Shakespeare, egli avesse trovato un segno della popolarità del *Dolopathos*, noi certo ne avremmo avuto notizia da lui.

Dovrei ora parlare della novella quarta del *Dolopathos;* ma poichè essa ha grande analogia con la novella di Giannetto nel *Pecorone*, della quale dovrò in seguito riferire il contenuto, mi riserbo di parlarne allora, e di parlare insieme di un'altra storia, che ha con essa e con la novella di Giannetto strettissima parentela.

III.

Nell'antica letteratura inglese esistono sei versioni della *Storia della libbra di carne;* due scritte originalmente in latino, le altre quattro nella lingua nazionale. Le due più antiche sono la latina dei *Gesta Romanorum*, e la inglese del *Cursor mundi;* due opere appartenenti, la prima alla fine del secolo decimoterzo, la seconda ai primi del decimoquarto.

I *Gesta Romanorum* sono una raccolta di storie tratte da apologhi orientali, da racconti di scrittori classici e di cronisti, da tradizioni ed altre sorgenti; che fu popolare in Europa dal secolo decimoquarto a tutto il decimosettimo; come attestano i molti ma-

---

(1) NATHAN DRAKE, *Shakespeare and his times.* Paris, Baudry, 1838, pag. 258, 259.

noscritti delle varie compilazioni latine, le traduzioni tedesche, olandesi, inglesi, francesi, e, dalla fine del secolo decimoquinto in poi, le molte stampe così del testo latino come delle traduzioni. Chi fosse e di qual nazione il compilatore primo della raccolta non si sa; nè si è potuto stabilire quale delle tante e svariatissime compilazioni di essa, che si conservano nei manoscritti sparsi per le biblioteche d'Europa, sia la più antica.

Il classico autore della storia della poesia inglese, Tommaso Warton, che primo studiò questa imbrogliata materia, (1) credè che l'originale compilatore della raccolta fosse un francese, e ne disse il nome, che la posteriore critica ha ormai sfatato; il Douce, un altro dotto inglese, che portò un po' più di luce nella oscura quistione, (2) opinò che le prime raccolte fossero fatte in Germania, dove uscirono le prime edizioni, e che le raccolte dei manoscritti inglesi non fossero che imitazioni delle tedesche. Il moderno editore del testo latino dei *Gesta,* Ermanno Oesterley, che ha ripreso in esame tutte le questioni riferentisi all'argomento, con un apparato di studi da meravigliare anche in un tedesco, (3) non nega la possibilità che la prima compilazione della raccolta sia stata fatta in Germania, ma stima più probabile che il compilatore originale fosse un inglese degli ultimi del secolo decimoterzo, e che la raccolta, passata manoscritta dall'Inghilterra in Germania, trovasse

(1) Vedi WARTON'S *Dissertation on the Gesta Romanorum* in *History of English Poetry.* Taylor's edition, 1840; vol. I.

(2) Vedi DOUCE'S *Dissertation on the Gesta Romanorum* in *Illustrations of Shakespeare.* London, 1807; vol. II.

(3) Vedi *Gesta Romanorum* von *Hermann Oesterley.* Berlin, Weidmannsche Buchhandlung; 1872; *Einleitung.*

là molti rimaneggiatori ed accrescitori, finchè nella seconda metà del secolo decimoquinto vi ebbe le due prime edizioni, le quali sotto un certo rispetto si possono chiamare ambedue edizioni ***principes***. Manca nell'una e nell'altra la data dell'anno, ma l'Oesterley stabilisce che dovettero essere pubblicate fra gli anni 1472 e 1475. La prima è quella di Utrecht, in folio, che comprende 150 capitoli, o racconti (non 152, come disse il Douce), e fu ripetuta dopo breve tempo a Colonia con l'aggiunta di un capitolo; la seconda quella di Colonia, comprendente 181 capitoli; che, riprodotta poi parecchie volte, diventò il così detto testo volgato. Il Douce cita non meno di ventotto edizioni fatte fra gli anni 1480 e 1555, la maggior parte delle quali procedenti da quelle prime due. Nove di queste edizioni non hanno indicazione di luogo nè di stampatore, otto sono francesi, cinque tedesche, tre italiane (di Venezia), tre de' Paesi Bassi. Non è notata fra le edizioni citate dal Douce una edizione di Asburgo del 1489 (stampatore Giovanni Schopser), la quale ha, secondo l'Oesterley, particolare importanza, come quella che rappresenta una spiccata varietà del testo dell'opera latina.

Mentre il testo volgato, lungi dal derivare, come prima delle ricerche dell'Oesterley si supponeva, da un solo manoscritto non conosciuto che si sperava di rinvenire, rappresenta una grande varietà di raccolte e di manoscritti, gli uni dei quali hanno esercitato influenza sugli altri; l'edizione d'Asburgo rappresenta assai fedelmente, benchè incompiutamente, il solo gruppo dei manoscritti tedeschi. Essa comprende 95 racconti, quindici dei quali non sono nel testo volgato.

Una cosa è notevole, che, come fra tanti manoscritti del testo latino dei *Gesta* non ce ne sono due

nei quali la compilazione dei racconti sia perfettamente simile, così nessun manoscritto corrisponde esattamente a nessuna delle edizioni conosciute. E forse anche più notevole è che nei manoscritti inglesi le versioni latine delle medesime storie siano così diverse da quelle dei manoscritti delle altre nazioni, che i manoscritti inglesi si considerano perciò come formanti un gruppo a sè, affatto distinto dagli altri. Il Douce, a spiegare questo fatto, suppose, come ho accennato, che le raccolte inglesi dei *Gesta* fossero imitazioni delle tedesche; l'Oesterley lo spiega invece, come abbiamo veduto, al contrario.

Finalmente, è non meno notevole che nessuna delle raccolte latine dei manoscritti inglesi sia mai stata stampata, nè abbia avuto una qualche influenza nelle edizioni del testo latino; le quali rappresentano più o meno tutti gli altri manoscritti, ad eccezione degli inglesi. (1)

Questo fatto, unito all'altro del non conoscersi una edizione inglese del testo latino dei *Gesta*, potrebbe far sorgere il dubbio che nei primordi della stampa, e per tutta la prima metà del secolo decimosesto, quell'opera fosse stata meno popolare in Inghilterra che presso le altre nazioni; ma che fosse popolare anche là non possiamo dubitarne, di fronte alle testimonianze degli scrittori contemporanei. Comunque, io credo che la maggiore popolarità dei *Gesta* in Inghilterra, popolarità intendo fra la gente

(1) Cade, parmi, in errore lo storico della letteratura drammatica inglese, Adolfo Ward, quando dice (*Hist. of Engl. dram. Lit.*, I, 391) che il testo latino dei *Gesta* ebbe in Inghilterra sei o sette edizioni nel secolo decimosesto, ma che non pare che fosse tradotto in inglese fino al 1703. Probabilmente egli scambia le edizioni della traduzione inglese, che nel secolo decimosesto furono appunto sei o sette, per quelle del testo latino, che in Inghilterra non si sa che fosse mai stampato.

profana, cominciasse con la pubblicazione delle traduzioni inglesi nella seconda metà del secolo decimosesto.

La prima edizione di queste traduzioni, fatta da un Winkyn de Worde, si pone veramente fra il 1510 e il 1515, ma una vera fioritura di edizioni non cominciò che dopo la metà del detto secolo. Il Furness dice che la prima edizione (della quale oggi non si conosce che un solo esemplare) fu riprodotta non meno di sei volte fra il 1577 e il 1601 da un Riccardo Robinson, il quale disse di avere *attentamente esaminata, migliorata e corretta* l'opera che ripubblicava; ma i pochi esemplari che avanzano di quelle sei o più ristampe (il Furness dice che ne avanzano due soli) hanno, afferma egli, le medesime storie della prima edizione e nel medesimo ordine. Il sig. Carew Hazlitt, che nel suo *Manuale della letteratura popolare poetica e drammatica della Gran Bretagna* [1] registra venti edizioni delle traduzioni inglesi dei *Gesta*, e avverte che non son tutte, dà come seconda una edizione del 1527 di Giovanni Kynge, e ne cita, dopo quelle del Robinson, un'altra del 1610 e una del 1620 circa. Le dodici che seguono (molte delle quali sono ripetizioni di una medesima edizione) vanno fino ai primi del secolo decimottavo; ciò che mostra come la popolarità delle traduzioni dei *Gesta*, vivissima in Inghilterra negli ultimi venticinque anni del secolo decimosesto e nei primi del decimosettimo, cioè durante il più splendido fiorire della letteratura drammatica, durasse viva per tutto il secolo decimosettimo, e più avanti ancora.

---

[1] *Hand-Book to the popular, poetical and dramatic Literature of Great Britain from the Invention of Printing to the Restoration*, by M. Carew Hazlitt. London, John Russell Smith, 1867.

Queste traduzioni, tante volte ristampate, alle quali probabilmente gli scrittori del teatro popolare attingevano più volentieri che non ai testi latini a stampa, derivano direttamente dai manoscritti inglesi del testo latino, e perciò nei particolari delle storie, che pur si trovano nel testo volgato, discordano non poco da questo. La maggior parte delle raccolte di tali traduzioni hanno 43 o 44 racconti, molti dei quali mancano al testo latino volgato. La prima di esse, quella del Winkyn de Worde, riproduce tradotti i 43 racconti del testo latino di un codice inglese del secolo decimoquarto.

L'Oesterley, che nel lungo studio da lui premesso alla sua edizione dei *Gesta* dà notizia di centoundici manoscritti del testo latino, settantanove dei quali tedeschi, ventinove inglesi, uno francese e due italiani, [1] e ne descrive ventiquattro della traduzione tedesca e tre della inglese, ha seguito pei primi 150 capitoli la edizione principe di Utrecht, pei rimanenti fino al 181 il testo volgato della edizione di Colonia; ed ha aggiunto, da stampe e manoscritti, una appendice di centodue racconti che non trovansi nel testo volgato. Tengono il primo luogo nella appendice i quindici racconti dell'edizione d'Asburgo del 1489, mancanti al testo volgato.

Il testo latino della storia della libbra di carne si trova in otto dei codici tedeschi descritti dall'Oesterley, in un solo codice inglese, che è il più importante e il più copioso, e nella sola edizione d'Asburgo del 1489, dalla quale l'Oesterley lo ha riprodotto nella *Appendice,* come uno dei quindici che non si trovano

---

[1] Dei due italiani dà la semplice notizia, che trasse dal Montfaucon, aggiungendo che il Bartsch li cercò per lui nella Vaticana, ma non riuscì a trovarli.

nel testo volgato. In cinque degli otto codici tedeschi il racconto comincia come nella stampa: " Lucius in Roma regnavit prudens valde, qui habebat filiam pulcherrimam „; negli altri tre: " Legitur de quodam rege qui filiam pulcherrimam habebat „. (¹) Nonostante questa leggera disformità, che può essere indizio di altre consimili nel seguito del racconto, è da supporre, per ciò che sappiamo di quei codici, che il racconto stesso sia in tutti, non pur nella sostanza, ma anche nella forma e nei particolari, quasi identico. Nel codice inglese il racconto comincia: " Celestinus in civitate romana regnavit prudens valde „; e questo sappiamo, per ciò che dissero dei codici inglesi il Douce e gli altri che li esaminarono, che diversifica, non nella sostanza, ma nella forma e in alcuni particolari, dal racconto dei codici tedeschi, il cui testo è rappresentato dalla stampa del 1489. Tale diversità ci è confermata da un frammento del testo latino del codice inglese pubblicato dal Tyrwhitt; (²) e poichè questo frammento corrisponde esattamente alla antica traduzione inglese che abbiamo del racconto, dalla traduzione stessa possiamo farci un'idea delle differenze che corrono fra le due redazioni latine.

La traduzione inglese trovasi in un solo dei codici descritti dall'Oesterley, dove probabilmente rimase inedita fino ai primi di questo secolo. Essa comincia come il testo latino del codice inglese, sostituendo l'imperatore Celestino all'imperatore Lucio dei co-

---

(¹) In uno dei tre il racconto è preceduto da questo titolo " De milite qui dormivit cum filia regis et vigilare non poterat propter leteras absconsas „.

(²) È riprodotto dal Halliwell nel libro: *The Remarks of M.* KARL SIMROCK *on the Plots of Shakespeare's Plays.* London, Printed for the Shakespeare Society; 1850: pag. 61 e seg.

dici tedeschi: " Selestinus reignid a wyse emperoure in Rome ". [1] Il Douce, che primo la pubblicò nelle sue *Illustrazioni dello Shakespeare,* suppone che a' tempi del poeta potesse trovarsi in una edizione oggi perduta; ma sarebbe strano che quella edizione, la quale naturalmente avrebbe dovuto essere diversa o più copiosa della prima del Winkyn de Worde, non si trovasse riprodotta in nessuna di quelle che avanzano, pubblicate dal 1600 in poi.

Da queste osservazioni risulta che la storia della libbra di carne non si trova nè fra i 181 racconti del testo latino volgato dei *Gesta,* nè in nessuna delle stampe che rimangono delle traduzioni inglesi; stampe che furono popolarissime al tempo dello Shakespeare, e ch'egli certamente conobbe. Non si può affermare impossibile nè il fatto supposto dal Douce, nè che l'edizione d'Asburgo fosse penetrata in Inghilterra ed un esemplare di essa fosse andato nelle mani del poeta; ma i due fatti mi paiono poco probabili. Quanto al primo, ne ho detto il perchè, quanto al secondo, se lo Shakespeare amò leggere i *Gesta* nell'originale latino (di che parmi lecito dubitare), la cosa più naturale è ch'ei li leggesse in una delle molte edizioni che allora correvano del testo volgato. Onde io son di avviso potersi concludere essere molto difficile che il poeta acquistasse conoscenza della storia della libbra di carne dalla lettura dei *Gesta;* poichè essa nelle raccolte che probabilmente vide non si trovava.

Questa dei *Gesta* è la storia la quale ho detto avere strettissima parentela con la novella quarta

[1] Nei codici descritti dall'Oesterley trovansi due traduzioni tedesche
toria della libbra di carne, le quali naturalmente corrispondono ai ma-
ti tedeschi del testo latino. Una ha questo titolo: " Von der Kaiserz
tter die mit irer weishait den ritter ernerett ".

del *Dolopathos* e con la novella di Giannetto nel *Pecorone,* e della quale, come ho detto, parlerò più avanti in relazione con le altre due; ed allora anche noterò le differenze fra essa e il testo latino derivato dai codici tedeschi.

Il *Cursor mundi* è un poema del Nord della Inghilterra, composto di ventiquattromila versi ottonari rimati a due a due, che narra la storia della relazione fra Dio e l'uomo dalla creazione del mondo al giudizio universale. Nel racconto della morte di Cristo i versi a rime accoppiate si cambiano in istrofe. [1] La storia della libbra di carne è, come si capisce, una delle molte narrate nel poema, e dice in sostanza così.

Un orefice cristiano, al servizio della regina Elena (madre di Costantino), doveva una somma ad un giudeo, e s'era obbligato, non restituendola al tempo stabilito, di dare tanto peso della sua carne quanto era il peso del denaro. Non avendo l'orefice pagato a tempo, il giudeo lo citò alla corte della regina, dove sedevano allora due giudici venuti da Roma. I giudici chiesero al giudeo come avrebbe trattato il debitore quando fosse rimesso nelle sue mani. Egli rispose che gli avrebbe strappato gli occhi, poi le mani, poi la lingua e il naso, e così di seguito, finchè non avesse ciò che gli era dovuto. Allora i giudici sentenziarono, che prendesse la carne, ma guai a lui se versasse il sangue. Il giudeo proruppe in bestemmie, maledicendo i giudici. Allora la regina ordinò che si tagliasse la lingua al giudeo e gli si confiscassero i beni; e il giudeo, udito l'ordine, disse: vorrei piuttosto dirvi dove sta l'albero della Croce che essere condannato così. La regina, udito ciò, si contentò che mostrasse ove stava nascosta la Croce, e lo perdonò.

---

[1] V. HENRY MORLEY, *English Writers;* London, Cassell and Co., 1889, vol. IV, p. 121 e seg.

La terza versione della storia della libbra di carne è una delle due scritte in latino; e il fatto ch'essa narra si suppone accaduto in Danimarca.

Erano, dice la storia, due fratelli, il maggiore avaro e malizioso, il minore prodigo e buono. Non sapendo questi, che avea speso tutto il suo in liberalità, come far onore a due ospiti, chiese al fratello maggiore pane e vino; e non potendo pagare altrimenti, accettò di dargli in cambio una spanna della sua carne, che quegli potesse prendere dove volesse. Il patto fu stipulato alla presenza di testimoni. Venuto il giorno del pagamento, il fratello minore rifiuta: si fa il giudizio, e il re sentenzia che sia eseguito il patto. Quando la sentenza sta per essere messa ad effetto, il popolo, che amava il fratello minore, riferisce la cosa al figliuolo del re; questi monta a cavallo, va sul luogo del supplizio, chiede al condannato che gli ceda il suo sangue, e poi dice al crudele fratello: prendi pure la carne, ch'è tua, ma bada di non toccare il sangue, che è mio; se ne verserai una goccia, morrai. E così il fratello minore è salvo.

La quarta versione è in un curioso libro del Silvayn, tradotto dal francese in inglese dal Munday, e pubblicato a Londra nel 1596, intitolato *L'Oratore.* Il libro contiene una serie di discorsi o *Declamazioni* sopra fatti storici o immaginari, sui quali molto può esser detto *pro* e *contra.* La *Declamazione* che si riferisce alla nostra leggenda ha questo titolo: *Di un giudeo che voleva avere in pagamento del suo debito una libbra della carne di un cristiano.* Alla *Declamazione* va innanzi questo argomento.

Un giudeo, al quale un mercante cristiano doveva novecento corone, lo citò per esse in Turchia; il mercante, per non perdere il credito, promise di pagare la detta somma nel termine di tre mesi, e, non pagando, si obbligò a dare una libbra

della carne del suo corpo. Essendo trascorso il termine d'una quindicina di giorni, il giudeo ricusò di prendere il suo danaro, e chiese la libbra di carne: il giudice ordinario del luogo gli ordinò di tagliare una libbra giusta della carne del cristiano; e se ne avesse tagliata di più o di meno, il suo capo sarebbe caduto: il giudeo appellò da questa sentenza al giudice supremo.

Qui segue la Declamazione del giudeo, e ad essa la risposta del cristiano. La Declamazione del giudeo, nota il Furness, ha, in alcuni particolari, una singolare rassomiglianza col discorso di Shylock nella scena del giudizio.

Le altre due versioni inglesi della leggenda sono due ballate popolari; la ballata che ha per argomento la crudeltà di *Gernutus*, e l'altra intitolata: *Il Signore del Nord* (The Northern Lord). Il contenuto della prima è questo.

Un famoso mercante di Venezia chiede in prestito al giudeo Gernutus cento corone, dicendosi pronto ad accettare qualsiasi patto. Il giudeo propone, così per bizzarria, dice lui (But we will have a merry jest for to be talked long), che si obblighi a dargli per ammenda una libbra della sua carne, se dentro un anno e un giorno non avrà reso il denaro. Il mercante accetta, ma alla scadenza non può pagare, e chiede una dilazione. Gernutus lo cita in giudizio, e rifiuta le offerte degli amici del mercante, pronti a pagare per lui cinquecento, mille, corone. Egli sta già con la lama affilata in mano, pronto a tagliare, quando il giudice gli grida: “ Attendi a ciò ch'io ti dico: tu devi avere una libbra di carne, e niente altro; se verserai una goccia di sangue, o taglierai una ventesima parte di grano di più o di meno, sarai appiccato qui sull'istante „. Gernutus allora dice: “ Datemi il danaro „; ma il giudice risponde: “ O prendi la tua libbra di carne, o rinuncia all'obbligazione „; e Gernutus, adirato e confuso, se ne va.

Nella ballata *Il Signore del Nord* la storia è più complicata. Ne do un compendio quanto più breve mi è possibile.

Un signore, che aveva due figlie, una bruna e l'altra bella, dava in dote alla prima il peso di lei in oro; chi poi volesse l'altra, doveva pagare a lui tant'oro quant'essa pesava. Un cavaliere, che aspira alla mano della bella, e non ha il denaro occorrente, lo prende in prestito da un giudeo, con la condizione che, non restituendolo alla scadenza, dovrà dare alcune oncie della sua carne. Si fanno le nozze, nasce un figliuolo; e il cavaliere, non avendo alla scadenza il denaro, è consigliato dalla moglie a fuggire insieme con lei. Vanno in Germania, dove sono accolti onorevolmente dall'imperatore. Quivi un cortigiano fa scommessa di una gran somma col cavaliere che riuscirà a godersi la moglie di lui, e gli mostrerà in prova l'anello ch'essa porta in dito. Si procura l'anello, corrompendo la cameriera; e lo mostra al marito, che furibondo gitta la moglie in un canale. Il cavaliere è perciò condannato a morte; ma quando sta per eseguirsi la sentenza, comparisce un cavaliere vestito di verde, che persuade l'imperatore a fare un nuovo giudizio, nel quale la cameriera confessa la sua colpa; e così il cavaliere è salvo. Egli allora esige dal cortigiano il pagamento della scommessa: e questi, per vendicarsi, rivela al giudeo dove il cavaliere si trova. Il giudeo si reca alla corte dell'imperatore, e richiede l'ammenda dovutagli dal cavaliere. Mentre si fa il giudizio, comparisce di nuovo il cavaliere verde, il quale libera il debitore pronunziando la nota sentenza in una delle forme che già conosciamo; che cioè il giudeo prenda la carne, ma non il sangue. A questo punto viene il padre della giovine, conducendo con sè molti bei cavalli, uno de' quali è comprato dal cavaliere verde; viene a chiedere e ottiene che lo sposo di sua figlia sia giustiziato come uxoricida. Mentre il cavaliere è tratto al supplizio si presenta di nuovo il cavaliere verde, che, con sorpresa di tutti, uccide il suo bel cavallo; e al padre della giovine, che gli domanda la ragione di ciò, risponde: io te l'ho pagato, e po-

tevo farne il piacer mio: per la stessa ragione, lo sposo di tua figlia aveva piena ed assoluta padronanza sopra di lei. Qui viene lo scioglimento. Il cavaliere verde si ritira, e torna in splendido abbigliamento femminile: il padre e il marito riconoscono in esso la figlia e la sposa che si credeva annegata, e l'imperatore proclama un'allegrezza universale. (1)

IV.

Le sei versioni della leggenda appartenenti all'antica letteratura inglese, delle quali finora ho parlato, hanno tutte, qual più qual meno, analogie con

(1) Una variante di questa leggenda si trova fra i racconti gaelici raccolti dal Campbell (*Popular tales of the West Highlands, orally collected by* J. F. Campbell; Edinburgh, 1860), sui quali pubblicò un lungo studio il Köhler nell'*Orient und Occident* (vol. 2°). Dei racconti stessi è stata fatta una nuova edizione inglese, in tre volumi, nel 1890 (Alexander Gardner, London). Il racconto che riferiscesi alla nostra leggenda, e del quale io do un sunto brevissimo, è il primo del secondo volume. " Il figlio di un re, in cerca di moglie, trova una ragazza che gli piace; ma il padre di lei vuole cento lire; ed egli, che ne ha sole cinquanta, si fa prestare le rimanenti da un albergatore, col patto che se fra un anno e un giorno non le avrà restituite, l'albergatore potrà tagliargli una striscia di pelle dal capo ai piedi. Sposata la ragazza, il figlio del re scommette di lì a non molto con un capitano di mare il suo regno sopra la fedeltà di lei. Il capitano corrompe una cameriera, e chiuso in una cesta s'introduce nella camera della regina, e le ruba, mentre essa dorme, l'anello e la catena, e li porta allo sposo. Questi, credendo avere perduta la scommessa, fugge; e la regina, vestitasi da uomo, va in cerca di lui. Lo trova, senza essere da lui conosciuta, e dopo qualche tempo vanno insieme a quell'albergo posto di faccia alla casa di lei. L'albergatore riconosce il suo debitore, e vuol tagliargli la striscia di pelle pattuita; ma la donna lo salva, dicendo ch'egli deve far ciò senza versare una goccia di sangue. La mattina dipoi vanno a casa del padre della donna; e questi, che non riconosce la figlia, ma riconosce il marito di lei, vuol farlo appiccare, perchè non sa dirgli niente di sua moglie. Essa lo libera anche questa volta, dicendo ch'ei la comprò, e potea farne il piacere suo; a quel modo ch'essa comprò e uccise un cavallo che gli era cinque volte più caro. Dopo ciò ella si fa riconoscere, e torna col marito alla patria di lui. Qui ella strappa al capitano il segreto della cesta; il capitano è appiccato, e marito e moglie tornano in possesso del regno ".

la storia della libbra di carne come si svolge nel dramma dello Shakespeare; quella ove le analogie sono maggiori è, come vedremo, la versione dei *Gesta romanorum;* ma la versione che più di essa, e più di tutte le altre, ha somiglianza col dramma, sulla quale anzi il dramma pare modellato, è la novella di Giannetto nel *Pecorone.* Benchè la novella sia facilmente accessibile ai lettori italiani, non sarà inutile riferirla in succinto, per il confronto che, come ho accennato, dobbiamo fare con essa delle due versioni della storia nel *Dolopathos* e nei *Gesta Romanorum,* e di essa con la favola del *Mercante di Venezia.*

Un mercante fiorentino, di nome Bindo, lascia morendo tutto il suo ai due figliuoli maggiori, e al minore, di nome Giannetto, dà solo una lettera, dicendogli che la porti, quand'ei sarà morto, a un suo santolo, per nome Ansaldo, ricchissimo mercante di Venezia, il quale lo terrà per figlio, non avendone de' suoi. Morto il padre, Giannetto va, è ricevuto lietamente e trattato con grande affetto da Ansaldo, il quale non ha altro desiderio che sodisfare tutti i desiderii del giovine. Due compagni di Giannetto, che andavano ogni anno in Alessandria, gli propongono d'andare anche lui. Ansaldo gli appresta una nave bellissima e piena d'ogni ben di Dio. Giannetto parte coi compagni, lui nella sua nave, gli altri nelle loro, e dopo alcuni giorni di viaggio, vede un bel golfo con un bellissimo porto, domanda chi n'è il padrone, e gli è risposto che quel luogo, il quale era detto Belmonte, appartiene ad una gentildonna vedova e bellissima, la quale ha fatto andare in malora molti signori; poichè chi approda a quel porto *convien che dorma con lei; et s'egli ha a far seco convien ch'ei la tolga per moglie, et è signore del porto e di tutto 'l paese. Et s'egli non ha a fare con lei, perde tutto ciò ch'egli ha.* Giannetto vuole, contro il consiglio de' suoi, approdarvi, ed è ricevuto con gran festa dalla gentildonna. Venuta la sera, quando stanno per andare a letto, due damigelle presentano a Giannetto da bere.

Giannetto beve, e si addormenta, e non si risente fino alla mattina dipoi quando la donna s'era già levata. Così egli perde la sua nave con tutto il carico, e se ne torna a Venezia doloroso. Fa una seconda volta lo stesso viaggio, e gl'incontra lo stesso. Vuol farlo una terza; ed Ansaldo, che desidera contentarlo, ma non ha più denaro abbastanza da fornirgli un'altra nave, prende in prestito da un giudeo di Mestre diecimila ducati, [1] con la condizione che, se non li restituirà nel giugno prossimo il dì di San Giovanni, il giudeo gli potrà *levare una libbra di carne d'addosso di qualunque luogo ei vorrà*. Quando Giannetto sta per partire, Ansaldo gli dice: " Se pure tu arrivassi male, ti piaccia venirmi a vedere, sì ch'io possa vedere te innanzi ch'io moia, e andronne contento ". Giannetto va, è ricevuto con festa anche maggiore delle due prime volte, e quando sta per entrare in camera con la donna, una cameriera di lei gli dice pianamente all'orecchio che faccia vista di bere e non beva. Così fa, e non si addormenta, e la mattina di poi la donna lo presenta come suo sposo e signore del luogo. Si fanno gran feste, e Giannetto, in mezzo alla sua allegrezza, non si ricorda più di Ansaldo; quando una mattina, vedendo passare una brigata di uomini che andavano a portare offerte alla chiesa di San Giovanni, del quale era in quel giorno la festa, gli torna in mente che appunto in quel giorno scadeva il termine della obbligazione d'Ansaldo. Lo dice alla donna, la quale gli dà denari, e lo fa partir subito: poi parte anche lei, travestita da giudice; e arriva a Venezia quando appunto Giannetto trattava col giudeo per il riscatto di Ansaldo; e il giudeo aveva ricusato i centomila ducati, e voleva l'adempimento del patto. Saputosi in Venezia l'arrivo del giudice, Giannetto propone al

---

[1] Le antiche edizioni del Pecorone hanno *ducati*. L'edizione che diede di questa novella Carlo Gargiolli nella *Scelta di curiosità letterarie* (Bologna, Romagnoli, 1866) di su un codice rediano della Laurenziana, legge *fiorini;* ma la mutazione non è felice, perchè l'antica moneta di Venezia era il *ducato (Ducatus venetorum),* non il fiorino. Lo Shakespeare ha *ducates;* ciò che è anche una prova della derivazione del dramma dalla novella di Giannetto; poichè in nessuna delle altre versioni della storia della libbra di carne si trova la parola *ducati*.

giudeo di andare da lui, che definisca egli la questione. Vanno, e il giudice, per prima cosa, prega il giudeo che prenda i centomila fiorini e prosciolga Ansaldo. Ricusando il giudeo ostinatamente, vanno in tribunale; il giudice ordina si chiami Ansaldo, e dice al giudeo che gli levi pure la libbra di carne; ma, mentre questi sta per gettarsi sopra la sua vittima con un rasoio che aveva in mano, soggiunge: " Guarda come tu fai; però che se tu ne leverai più o meno che una libbra, io ti farò levare la testa. E anco io ti dico più, che, se n'uscirà pure una gocciola di sangue, io ti farò morire ". Il giudeo, vedutosi a mal partito, si contenta dei denari; prima dei centomila ducati, finalmente dei soli diecimila che prestò; ma non può ottenere niente: onde straccia, adirato, l'obbligazione di Ansaldo, e se ne va. Giannetto offre i centomila ducati al giudice, che li rifiuta, e gli chiede solo, per ricordo, l'anello che ha in dito. Giannetto glielo dà a malincuore, dicendogli che era un dono della sua donna. Poi si partono entrambi. Giannetto mena con sè Ansaldo a Belmonte, dove la donna, arrivata alcuni giorni prima di lui, lo fa disperare un po' per l'anello; poi gli svela com'è che l'anello lo ha lei; e tutto finisce lietamente. (1)

Ho detto che la novella quarta del *Dolopathos* e la storia della libbra di carne dei *Gesta romanorum* hanno una stretta parentela fra loro e con la novella di Giannetto. Considerate le fedi di nascita dei tre

(1) Una variante della storia della libbra di carne, nella letteratura italiana, si può vedere nel *Cantare di madonna Lionessa,* pubblicato da Carlo Gargiolli insieme con la citata ristampa da lui fatta della novella di Giannetto. — Madonna Lionessa è moglie di un capitano, che offre i suoi servigi al re di Francia, in guerra contro i Saracini. Vinti i Saracini, il capitano torna col re a Parigi, s'innamora della regina, la richiede di amore, ed è perciò condannato ad aver tagliate due oncie della sua lingua. Madonna Lionessa (ispirata da un sogno) si veste da Salomone; va a Parigi; fa venire in sua presenza il re ed il capitano, ed ordina al re di eseguire la sentenza; ma che tagli due oncie giuste:

> Due oncie, come tu condannato ài;
> Ma se fie più o men, la comperai.

il re cancella la sentenza. — I commentatori dello Shakespeare, ai quali s'intende facilmente come sia rimasto ignoto il *Cantare di Madonna Lionessa,*

racconti, aggiungo parermi probabile che le loro relazioni di parentela siano queste: la novella del *Dolopathos* generò forse la storia dei *Gesta;* e dalla storia dei *Gesta* nacque probabilmente la novella di Giannetto. Dico probabilmente, non certamente, perchè lo scrittore fiorentino potè avere conoscenza di ambedue le opere; come potè avere attinto a qualche parziale rifacimento dell'una o dell'altra di esse, oggi perduto.

I fatti nella novella del *Dolopathos* e nella storia dei *Gesta,* secondo i due testi originali latini, salvo alcune leggiere differenze che verrò accennando, son questi.

Una giovine ricca e bella, che nel *Dolopathos* è figlia di un nobile e potente castellano, e rimane presto orfana, e nei *Gesta* è figlia dell'Imperatore Lucio, esige da chi la richiede di nozze (nei *Gesta* la domanda è semplicemente di amore) un dono in denari. Nel *Dolopathos* il dono è di cento marche d'argento *(centum argenti marcas);* e l'amatore, se nella prima notte riuscirà a possedere la giovine, la mattina di poi sarà suo sposo: ma dei molti che si presentano nessuno riesce, perchè la giovine, esperta di incantesimi, quando l'amatore si corica, gli mette sotto il

---

citano invece tra le fonti del *Mercante di Venezia* un aneddoto storico narrato da Gregorio Leti nella sua *Vita di Sisto V.* L'aneddoto è questo: — Un ebreo ed un mercante di Roma avean fatto insieme una scommessa; l'ebreo aveva scommesso una libbra della sua carne, il mercante mille corone; l'ebreo perdè, e il mercante voleva l'esecuzione del patto. Sottoposta la quistione al papa Sisto V, questi diede la nota sentenza, che il mercante naturalmente non eseguì. Allora il papa condannò entrambi a morte, pena che fu commutata, prima nella galera a vita, poi in una ammenda. — Inutile dire che l'aneddoto è una delle tante imposture delle quali il Leti (che visse e scrisse nella seconda metà del secolo decimosettimo) empì le sue troppo numerose opere storiche; ma l'impostura del Leti mostra come la leggenda fosse ancora viva ai tempi di lui.

guanciale una penna di strige, che ha virtù di farlo dormire tutta la notte profondamente. Si presenta dopo gli altri un giovane nobile, ma non molto ricco; e anche ad esso, appena entrato nel letto, accade, come a tutti gli altri, di addormentarsi: in conseguenza di che la mattina di poi è mandato via triste e confuso.

Nella storia dei *Gesta* il dono che la fanciulla richiede è di mille fiorini; e l'amatore è un cavaliere *(miles)*. Costui incontra un giorno la fanciulla sola, e le fa la sua domanda d'amore a bruciapelo, così: *Karissima, miro modo te diligo; quid tibi dabo quod possum una nocte tecum dormire?* E la fanciulla risponde: *Mille marcas florenas*. Il cavaliere le dà la somma richiesta; ed anche a lui avviene, nè più nè meno che al nobile giovane del *Dolopathos*, di addormentarsi. Anche qui il sonno è l'effetto di un incantesimo, e l'incantesimo è prodotto da una carta posta dalla fanciulla fra la coperta del letto e il copripiedi.

Il giovane del *Dolopathos* torna una seconda volta dalla donna; ma per tornare è obbligato a farsi prestare i cento marchi d'argento da un suo servitore ricco, al quale egli una volta in un istante d'ira aveva tagliato un piede; e il servitore, *accepte iniurie non immemor*, glie le presta con la condizione che già conosciamo della multa di carne. Questa volta però il giovane non si addormenta: dubitando d'essersi la prima volta addormentato perchè il letto era troppo soffice, allontana il guanciale, e fa, senza accorgersi, cadere la penna; onde si gode la donna, e la mattina di poi diviene suo sposo.

Il cavaliere, nei *Gesta*, torna la seconda volta senza alcun frutto; e solamente alla terza vince l'incantesimo; ma lo vince scientemente, perchè prima

di tornare avea consultato un filosofo e saputo da lui il segreto della carta, che naturalmente, prima di entrare nel letto, ha cura di cercare e gettar via. Anch'egli, s'intende, per poter tornare avea dovuto trovare in prestito il denaro, e lo avea preso da un mercante alla solita condizione.

I termini della condizione, così nel *Dolopathos* come nei *Gesta,* erano che, se la restituzione non fosse fatta entro il termine stabilito, il creditore avrebbe potuto tagliare dal corpo del debitore, nel *Dolopathos* tanto peso di carne e d'ossa, nei *Gesta,* tanto peso di sola carne, quanto era il peso del denaro prestato.

In mezzo alle contentezze del loro amore sodisfatto, i due giovani si dimenticano di pagare a tempo il loro debito, e sono citati in giudizio dal creditore. Nel *Dolopathos* chi presiede al giudizio è il re, il quale prega il servitore di perdonare al giovane, accettando da lui il doppio della somma prestatagli; nei *Gesta* tale preghiera è fatta dal cavaliere stesso al mercante; ma la preghiera in ambedue i casi è respinta. Intanto la donna (così nella novella del *Dolopathos,* come nella storia dei *Gesta*), avendo saputo il pericolo del suo amatore, si veste da uomo, si presenta al tribunale come persona esperta di leggi, ed è rimesso a lei il giudicare. Essa cerca di persuadere il creditore a rinunziare, pel suo meglio, alla esecuzione del contratto, e gli fa nuove offerte di denaro (nel *Dolopathos* gli offre prima settecento, poi mille marchi, nei *Gesta* l'offerta è indeterminata); dopo di che, insistendo il creditore nel rifiuto, dà una sentenza simile a quella della signora di Belmonte nella novella di Giannetto.

Nel *Dolopathos* la sentenza è, che il creditore prenda dovunque vuole il peso esatto della carne, nè

più nè meno, e badi che neppure una goccia di sangue non cada sul drappo bianco sul quale il giovane, nudato e legato le mani e i piedi, aspetta l'esecuzione della sentenza; se no, sarà morto di mille morti, fatto a brani e dato in preda alle bestie *(scias te continuo mille mortibus perimendum, discerptumque in mille frusta fore escam bestiarum et avium):* nei *Gesta* la sentenza dice, che il creditore può tagliare la carne che gli è dovuta da qual parte gli piace del corpo del debitore, purchè non versi il sangue. Dopo ciò, nel *Dolopathos* il servitore proscioglie il giovine e gli offre mille marchi in segno di riconciliazione; il giovine torna a casa; e qui la novella finisce. Nei *Gesta* invece il mercante, udita la sentenza, chiede che gli sia restituito il denaro, dichiarando di rinunziare alla obbligazione; ma non gli è dato niente, e nè anche paga niente per riconciliarsi col debitore. La donna torna subito a casa, e si riveste de' suoi panni: e, quando il cavaliere arriva, poco dopo di lei, gli domanda in qual modo ha potuto liberarsi; e, udito il racconto dei fatti, gli dice: " Sapresti riconoscere il tuo liberatore, se tu lo vedessi? „ Egli risponde di sì, e lei esce e torna vestita da uomo. Il cavaliere riconosce in essa il suo liberatore; la bacia, e la benedice. " Post hoc cum magno jubilo eam in uxorem duxit et in pace dies suos finierunt „.

L'antica versione francese del *Dolopathos* differisce dal testo latino soltanto in particolari minuti che non alterano la sostanza e nemmeno le proporzioni e l'economia del racconto; in generale lo amplificano, aggiungendogli vivezza. Come saggio di tali amplificazioni, citerò un luogo solo. Quando la donna, venuto il mattino, si leva e congeda il giovane che dorme ancora, il latino si sbriga del fatto brevemente

così: “ Tunc illa surgens pennam abstulit, illumque evigilatum confusum mittit ad propria „. Nella traduzione francese la donna, prima di congedare il giovine, si diverte a canzonarlo, ed egli parte fuori di sè, dubitando d'avere sognato:

. . . . la damoisele méïsme
Le dist: “ Biax sire, or vos levez;
“ Vos avez moult esté grevéz;
“ Mestier avez de bien mangier „.
Sus ce levait moult angoissoz,
Pansiz, dolanz et corresos;
S'an part c'onkes n'i prist congié;
Ne sai s'il ot la nuit songiet.

Indipendentemente dalle amplificazioni, le differenze fra il testo latino e la traduzione sono pochissime e leggerissime. Le quattro di maggiore entità sono queste. La penna di strige del testo *(notturne strigis penna)* nella traduzione è semplicemente una penna *(plume)*; la multa di carne e d'ossa *(de carne et ossibus)* è invece di sangue e carne *(del sanc et de la char)*; il giovine, invece di allontanare il guanciale *(cervical illud molle removit)* lo rivolta *(le torne et remue)*; la pena serbata al creditore, che nel testo è d'essere fatto a pezzi, nella traduzione è d'essere arso e appiccato *(et si ceroit ars ou pandos)*.

Le differenze fra il testo latino a stampa della storia dei *Gesta* e l'antica traduzione inglese non sono molte, ma sono più gravi, e cambiano un po' fisonomia al racconto. Se la traduzione è, come suppongo, e come parrebbe dimostrare un breve frammento del testo del manoscritto inglese pubblicato dal Tyrwhitt, conforme in tutto a questo testo, in esso il racconto deve essere più diffuso e particolareggiato che non

nel testo latino a stampa, derivato dai codici tedeschi; ciò che farebbe credere più probabile che delle due versioni latine la posteriore e imitata fosse l'inglese, non la tedesca. Nella traduzione la giovine, come già sappiamo, non è figlia dell'imperatore Lucio, ma dell'imperatore Celestino; e il cavaliere non le fa la sua domanda d'amore senza preamboli, al primo incontro, ma dopo avere spiato le intenzioni di lei e avere riflettuto che il padre non glie l'avrebbe data tanto facilmente in isposa; il dono che la fanciulla chiede all'amatore non è di mille, ma di cento fiorini *(C marke of floreyns);* il filosofo consultato dal cavaliere è Virgilio; e la multa, se il cavaliere non paga a tempo, è che il mercante possa cavargli tutta la carne del corpo dalle ossa con una spada affilata *(draw awey alle the flesh of thi body froo the bone with a sharp swerde).*

I due racconti del *Dolopathos* e dei *Gesta,* come appare dalla breve esposizione che ho fatta, sono nella sostanza quasi identici, non pure fra loro, ma con la novella di *Giannetto.* La differenza più notevole fra il racconto del *Dolopathos* e quello dei *Gesta,* come i lettori avranno notato, sta in ciò, che il secondo comincia con l'incontro della donna e del giovine, incontro che nel *Dolopathos* è preceduto da una specie di introduzione, nella quale parlasi della morte dei genitori della fanciulla e degli studi di lei: e per converso la storia dei *Gesta* ha in fine una scena che manca nel *Dolopathos,* la scena fra il giovine e la donna tornati a casa dopo il giudizio. Nella novella di *Giannetto* c'è invece così la introduzione come la scena ultima; ma, mentre l'introduzione non ha niente che fare con quella del *Dolopathos,* la scena ultima ha tutta l'apparenza di essere derivata dalla

storia dei *Gesta*. Salvo ciò, le differenze fra la novella di ser Giovanni e i racconti dei due scrittori medievali sono tutte di particolari minuti, che non mutano la sostanza dei fatti; e sono sopra tutto di forma, rudimentale e primitiva nel *Dolopathos* e nei *Gesta*, spirante una certa aura di modernità nel *Pecorone*. Alcuni di quei particolari rientrano, s'intende, nella forma. Nel *Dolopathos*, per esempio, il giovine vince l'incantesimo casualmente, nei *Gesta* e nel *Pecorone* scientemente; ma nel *Pecorone* al savio medievale che svela al giovine l'incantesimo è sostituita una cameriera. Nel *Dolopathos* chi presta il denaro ha una ragione di risentimento come nel dramma; nei *Gesta* e in *Giannetto* no.

Accennai alla probabile derivazione della storia dei *Gesta* dalla novella del *Dolopathos*, e della novella di *Giannetto* dalla storia dei *Gesta*. Le prime due potrebbero anche essere derivate da una fonte comune ora ignota; e la novella di *Giannetto* anche dal *Dolopathos*, come già dissi; ma se c'è fra questi racconti una dipendenza di derivazione, credo maggiore la probabilità che ser Giovanni attingesse ai *Gesta*, per la maggiore somiglianza che la novella di lui ha con la storia di quella raccolta, che non con la novella del *Dolopathos*.

Così nella storia dei *Gesta*, come nella novella di Giannetto il giovine torna tre volte dalla fanciulla, e solamente la terza volta vince l'incantesimo, mentre nel *Dolopathos* lo vince alla seconda. La multa stipulata per il prestito, nella novella di Giannetto è di sola carne, come nei *Gesta*, mentre nel *Dolopathos* latino è di carne e d'ossa, e nel francese di sangue e d'ossa. Ma ciò che sopra tutto fa probabile la derivazione della novella italiana dalla storia dei *Gesta*

è la scena ultima, che, come ho già accennato, si trova in entrambe e nel *Dolopathos* manca.

V.

Passate in rassegna le principali versioni della storia della libbra di carne che hanno qualche attinenza con la favola del dramma shakespeariano, due domande si presentano spontanee: — Qual'è l'origine di quella storia? — Quale delle versioni è la fonte diretta a cui attinse il poeta?

Intorno a queste due quistioni si sono lungamente esercitati l'acume e il sapere di molti critici, senza che si sia trovata, così per l'una come per l'altra, una soluzione che soddisfaccia tutti egualmente. Alcuni si accordano nell'attribuire l'origine della storia all'Oriente: e l'opinione loro è confortata dall'autorità del Benfey. Il quale, dice l'Elze, “ riferisce la storia della libbra di carne alle leggende buddistiche, e connette l'originale significato di essa col sacrifizio e con la punizione di sè, poeticamente glorificati e cercati quasi con voluttà, dai buddisti, *che scontavano i loro peccati a peso di carne tagliata dai loro corpi in presenza del pesatore, che assisteva come un creditore feroce e insaziabile* „. [1]

Contro questa origine orientale della leggenda il Simrock accampa (seguito a citare dall' Elze) “ che l'Occidente ha in vari modi reagito contro l'Oriente, e lo ha riccamente compensato delle leggende che di là ricevè con altre che trapiantò là. Le tribù del-

[1] *Essays on Shakespeare* by KARL ELZE, translated by DORA SCHMITZ. London, Macmillan, 1874; pag. 96.

l'Oriente, egli dice, furono fino dai primi tempi collegate con quelle dell'occidente per via di comunizioni commerciali. Si può forse supporre ch' esse cambiassero soltanto le loro mercanzie, e non anche le loro storie e i loro miti? La forma interna della leggenda, afferma egli, deve determinarne l'origine. Il Simrock la considera come una leggenda storico-legale, di cui egli riporta l'origine alla legge romana delle dodici tavole, secondo la quale il creditore poteva uccidere il suo debitore insolvente. Se v'erano più creditori, ciascuno poteva accampare il diritto di uccidere, ed essi dividevano il cadavere fra di loro in parti corrispondenti alla entità del debito. Le parole della legge delle dodici tavole sono: *Tertiis nundinis partis secanto; si plus minusve secuerint se (sine) fraude esto.* Clausole simiglianti si trovano nell'antica legge germanica. Una legge della Norvegia permette al creditore di tagliare dal corpo del debitore, che non vuole lavorare per lui, tanta carne quanta gli piaccia, sopra o sotto. Secondo il Simrock, la leggenda rappresenta la vittoria della *Aequitas* sopra il *Jus strictum,* che è la sostanza essenziale di tutta la storia della legge romana. Il giudice non può piegare la stretta lettera della legge contro il creditore, ma egli può sollevare una opposizione contro la sua opposizione, piegando lui ad un *Jus strictissimum,* e ciò in favore della *Aequitas,* la quale, come ogni più recente principio legale, spiega la sua azione nella forma di una *Exceptio,* annullando la sostanza della vecchia legge, senza formalmente distruggerla „. (1)

(1) Elze, Op. cit. pag. 97 e seg. Vedi anche Simrock, *Die Quellen des Shakespeare.* Bonn 1872; vol. I, p. 221 e seg.

Il Simrock, in sostegno della sua opinione, che la leggenda contenga un antico aneddoto legale, cita una ballata di un *maestro cantore* tedesco, intitolata *La legge dell'Imperatore Carlo,* stampata a Bamberga nel 1493 e a Strasburgo nel 1498, nella quale la storia della libbra di carne è narrata come accaduta alla corte dell'Imperatore Carlo, che evidentemente è Carlo Magno. Il contenuto della ballata, secondo l'*Old German Museum,* è questo.

Un ricco mercante lascia quanto possiede a suo figlio. Il figlio nel primo anno dissipa tutto, e poi prende in prestito mille fiorini da un giudeo per andar fuori a tentar la sua fortuna. La condizione del prestito è quella che già sappiamo. Egli ritorna dopo aver fatti grandi guadagni, ma non trova a casa il giudeo; trascorre intanto il tempo fissato alla restituzione, e il giudeo sostiene ch'egli non ha adempiuto il contratto, perchè il termine è passato. Concludono di viaggiare all'Imperatore Carlo, affinchè risolva la loro disputa. Nel cammino il mercante si addormenta sul suo cavallo, e cade giù, ed uccide un fanciullo che era sulla via. Il padre del fanciullo lo accusa di assassinio, e lo segue fino alla corte dell'Imperatore per avere giustizia. Qui il mercante è trattenuto in custodia; ma intanto gli incontra una nuova disgrazia, cade dalla finestra ed uccide un vecchio cavaliere che stava giù sotto a sedere su uno sgabello. Ed ecco anche il figlio di questo cavaliere a portare piato contro il mercante: cosicchè l'Imperatore ha tre cause da risolvere. La questione col giudeo è da lui risoluta nel modo già noto: il piato del padre per la morte del fanciullo lo risolve in modo meno sodisfacente: " Te ne genererà un altro ". " No, risponde il padre, piuttosto non mi lamenterò più della perdita ". Propone per ultimo al figlio del vecchio cavaliere, come il modo più sodisfacente per vendicare la morte del genitore, ch'egli vada su in camera, e, fatto mettere il mercante giù sotto a sedere sullo sgabello, si

butti dalla finestra, gli cada addosso e lo uccida. (1) Ma il giovine ha paura di sbagliare il colpo, e rinunzia a vendicarsi.

Se, per determinare l'origine della leggenda, si dovesse tener conto unicamente della forma interna di essa, come il Simrock vuole, la questione dell'origine si potrebbe dire risoluta piuttosto in favore dell'occidente che dell'oriente; perchè non c'è dubbio che la storia del giudeo che vuole dal debitore l'ammenda della libbra di carne ha molta più analogia con la legge romana delle dodici tavole e con la legge norvegiana, concernenti i creditori e i debitori, che non con la storia del re Usinara nel Mahâbhârata, o con le leggende buddistiche. In queste e nella storia

(1) Questo aneddoto si trova anche in una delle Declamazioni dell'*Oratore* da noi citato, e in una commedia tedesca, il *Giudeo di Venezia,* recitata per la prima volta a Graz nel 1608 da una compagnia di commedianti inglesi. Il titolo della Declamazione è: *Di un tale che cadendo dalla cima della sua casa uccise un altro uomo, contro il quale il figlio dell'ucciso domandò giustizia; e il giudice decise che il querelante salisse in cima alla stessa casa, e gettandosi giù uccidesse, se poteva, il reo.* Nella commedia l'aneddoto è rappresentato da una petizione al re con la quale domandasi che sia messo a morte un tale che cadendo dal tetto di una casa avea ucciso un amico del postulante; e la decisione del re è, al solito, che il postulante salga sul medesimo tetto, si getti giù e procuri di uccidere l'uccisore del suo amico. — Uno dei più dotti illustratori dello Shakespeare e dell'antico teatro inglese, il Fleay, opina che la commedia tedesca sia traduzione o rifacimento, di una commedia del Dekker, dallo stesso titolo, perduta, dalla quale crede derivato il *Mercante di Venezia* dello Shakespeare; e identifica la commedia del Dekker, con una *Commedia veneziana* (Venesyon comodey), di cui si trova ricordo in un Diario, come rappresentata a Londra nel 1594. Il Furness, che oppugna con validi argomenti l'opinione del Fleay, e crede la commedia tedesca una derivazione del *Mercante di Venezia,* e dell'*Ebreo di Malta* del Marlowe, allega contro l'opinione del Fleay l'aneddoto sopra citato.— Come potè il Dekker, dice egli, trarre quell'aneddoto dall'*Oratore,* se la sua commedia fu rappresentata nel 1594, e l'*Oratore* fu pubblicato due anni dopo? — Ma è proprio necessario, domandiamo noi, supporre che l'aneddoto, perchè si trova nella commedia tedesca, dovesse anche trovarsi in quella del Dekker? Non potè l'autore tedesco averlo aggiunto egli di suo, tanto più che non avea bisogno d'andare a cercarlo fuori di casa?

del re Usinara il taglio della carne rappresenta unicamente il sagrifizio e il castigo di sè fatti per un un sentimento religioso; mentre nelle leggi romana e norvegiana rappresenta un diritto del creditore sul debitore, e il pagamento di un'ammenda sanzionata dalla legge.

Ma nel cercare l'origine di una leggenda non si può non tener conto di tutto ciò che ha con essa un'attinenza anche apparentemente lontana, come nel caso nostro la storia del re Usinara e le leggende buddistiche; perchè le favole hanno per loro natura una grande facilità a trasformarsi, cambiando anche di significato, nel passare da un popolo all'altro, anzi da una bocca e da una penna all'altra, di che abbiamo infiniti esempi nelle trasformazioni cui andarono soggette, per opera degli scrittori ascetici del medio evo, le leggende venuteci dall'Oriente al tempo delle crociate.

Non si può poi, nel caso nostro, non tener conto del fatto che alcune versioni della leggenda della libbra di carne provengono dall'Oriente, e che alcune di quelle scritte nell'Occidente narrano il fatto come accaduto nelle contrade orientali. Se non che tutti questi fatti messi insieme non hanno, diciamolo pure, un gran valore di fronte alla osservazione del Simrock; confortata come essa è da quest'altro fatto negativo, che non si può affermare che la più antica versione della leggenda provenga dall'Oriente, anzi ci sono ragioni di dubitarne.

Questa più antica versione è senza dubbio la novella quarta del *Dolopathos*. La versione persiana, tradotta dal Munro, non si sa di qual tempo sia; ma sì pel contenuto, sì per la forma, si mostra più recente delle due versioni dei *Gesta romanorum* e del

Cursor mundi; le quali, alla loro volta, sono meno antiche della novella quarta del *Dolopathos*. Se si potesse avere la fede di nascita di questa novella, una fede certa e sicura, dalla quale risultasse in modo evidente di dove il monaco Giovanni ne trasse il germe per dargli vita nel suo romanzo, si potrebbe da ciò aver qualche lume intorno all'origine della leggenda; ma questa fede di nascita pur troppo ci manca.

I commentatori inglesi dello Shakespeare, i quali affermarono senz'altro che la leggenda era orientale, perchè trovavasi nel *Dolopathos*, ragionarono, io credo così: — Il *Dolopathos* proviene dal *Sindibâd;* il *Sindibâd* è orientale; dunque la leggenda della libbra di carne che trovasi nel *Dolopathos* dee naturalmente essere orientale. — Ma ragionarono essi bene? — Io mi permetto di dubitarne. Ammettiamo pure, nonostante le obiezioni del Goedeke, che il romanzo del monaco Giovanni possa considerarsi come derivato dal *Sindibâd* per il solo fatto ch'esso ritiene dell'opera orientale la semplice ossatura, la sola carcassa, come dice il Mussafia; [1] ma l'essere la carcassa di origine orientale non porta con sè come conseguenza necessaria che debba anche il contenuto avere la stessa origine. Chi sa le trasformazioni alle quali andò soggetto il *Sindibâd* anche prima di passare dall' Oriente nell' Occidente, ma in particolar modo dopo quel passaggio; chi sa che delle quindici novelle comprese nel testo latino della *Historia septem sapientum* sole quattro si trovano nel testo greco e nello ebraico del romanzo orientale, e che alcune

[1] V. il citato scritto del Mussafia, nei cit. *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften* (1864); pag. 246.

delle altre sono derivate da fonte greca, romana e bretone, (1) intende benissimo come dal fatto della origine orientale del *Dolopathos* non si può dedurre la orientalità di tutte le novelle in esso comprese; intende benissimo e non si meraviglia che il *Dolopathos*, il quale si discosta dall'originale *Sindibâd* tanto più radicalmente delle altre versioni orientali ed occidentali di esso, abbia mutate quasi tutte le novelle dell'antico romanzo.

Osservò già il Goedeke che quattro delle otto novelle del *Dolopathos* sono affatto sconosciute alla versione ebraica del *Sindibâd,* dalla quale il Loiseleur avrebbe voluto farlo derivare; e che una sola delle novelle di quella versione trovasi nel *Dolopathos.* (2) Io aggiungo che di quelle quattro novelle non esiste traccia neppure nella più antica ed autorevole versione del *Sindibâd,* la greca: ed una di coteste novelle, la quale non trovasi nè nelle due accennate, nè nelle altre versioni orientali del *Sindibâd* è appunto quella contenente la storia della libbra di carne. Cosicchè, nella nostra ricerca della fede di nascita di questa storia, noi dobbiamo di necessità fermarci al monaco Giovanni. — Vogliamo con ciò dire che la storia sia invenzione di lui? — Niente affatto; benchè non mi paia inverosimile ch'egli potesse trarne gli elementi dalla tradizione orale, e su quelli costruirla. Comunque, dico che, a quel modo

(1) V. D'ANCONA, op. cit., pag. XX e seg.

(2) V. GOEDEKE, op. cit., loc. cit., pag. 396. “ . . . dieser (il *Sendabar* ebraico) Weder die Geschichte vom Schatzhause (des Rhampsinit, aus Herodot), noch von dem hartherzigen Wucherer (Shylock), noch von dem Sohne den witwe (Trajan, aus Joannes Diaconus und schon bei Joannes von Damascus), noch von dem Schwaneuritter kannte: während *Dolopathos* von allen Geschichten des Sendabar nur die einzige vom treuen Jagdhunde und der Schlange darbietet... „.

ch'egli derivò una delle altre novelle da Erodoto ed una da Giovanni Diacono, (1) così può avere derivato la storia della libbra di carne da qualche altro luogo che ci è ignoto: se non che, appunto perchè ci è ignoto, non abbiamo nessun diritto di affermare ch'esso è una fonte orientale: siffatta affermazione non può essere autorizzata neppure da quell'aura di orientalismo che ad alcuni sembra di sentire aleggiare intorno alla storia. (2)

Tutto sommato, gli argomenti in favore dell'origine orientale della leggenda son questi: che la leggenda ha intorno a sè una certa aura di orientalismo; che il taglio della carne dal corpo umano trovasi nelle leggende indiane buddistiche, ma per tutt'altro fine da quello della leggenda; che alcune versioni della leggenda, ma non delle più antiche, sono orientali; e che in alcune delle versioni occidentali il fatto si narra come avvenuto in Oriente. Gli argomenti contro sono questi altri: che le due versioni più antiche della leggenda trovansi in due opere compilate nell'Occidente, nelle quali il contenuto è misto d'elementi orientali ed occidentali, con prevalenza forse di questi; che non v'è indizio nessuno in quelle due antiche versioni che la leggenda sia stata tratta da fonte orientale: che la leggenda trovasi non meno largamente diffusa nelle contrade occidentali che nelle orientali; che finalmente la leggenda ha strettissima analogia con le antiche leggi romana e germanica concernenti i debitori e i creditori, tanto che, badando alla forma interna di essa e al suo spirito, si dovrebbe credere che fosse derivata da quelle.

---

(1) V. Goedeke, op. cit., loc. cit.

(2) " It has an Eastern air about it „, dicono gli editori del Clarendon Shakespeare. *The Merchant of Venice:* Introduction, pag. XII.

Confesso che gli argomenti contro mi paiono più forti di quelli in favore: se non autorizzano l'affermazione che la leggenda è d'origine occidentale, impediscono, parmi, l'affermazione contraria. Onde una critica prudente, volendo uscire dal campo delle congetture, dovrà contentarsi di questa magra conclusione; che, tutto visto e considerato, non si può finora, quanto all'origine della leggenda, affermare niente di certo.

Meno incerta, non però certissima, è la risposta che possiamo dare all'altra domanda: quale delle varie versioni della leggenda sia la fonte diretta del dramma dello Shakespeare. Ciò parrà forse strano ai miei lettori; i quali, se son venuti paragonando la favola del *Mercante di Venezia* con le varie versioni della leggenda da me passate in rassegna, avranno trovato tale somiglianza fra essa e la novella di Giannetto nel *Pecorone,* che sembrerà loro impossibile che altra fuori di questa possa essere la fonte diretta del dramma shakespeariano. E tuttavia critici autorevoli oppongono a ciò difficoltà che meritano di essere considerate.

Quelle difficoltà si collegano con una questione lungamente dibattuta, ma non ancora, secondo me, risolta, nè forse possibile a risolvere, compiutamente; la questione della maggiore o minore conoscenza che lo Shakespeare ebbe delle lingue straniere. Che il poeta non fosse affatto digiuno di tale conoscenza si può ritenere quasi come dimostrato dai sostenitori della sua cultura linguistica, dall'Elze fra gli altri; ma le prove da questo addotte per dimostrare che il poeta seppe tanto d'italiano da poter leggere nell'originale, non pure il Boccaccio, Ser Giovanni e il Bandello, ma l'Ariosto e il Berni, non mi sembrano

in ogni parte convincenti; certo non sono tali, che escludano assolutamente ogni dubbio. (1)

La più forte di quelle prove citate dall' Elze (quella, cioè, che pare tale a me) è il fatto dell'avere lo Shakespeare derivato la favola del *Mercante di Venezia* dalla novella di Giannetto nel *Pecorone*, della quale non si sa che ai tempi del poeta esistesse una traduzione inglese. Ma se noi accettassimo per buona cotesta prova, accetteremmo per dimostrato ciò che si tratta appunto di dimostrare. Abbiamo invece un fatto, il quale sembra contrastare a quella dimostrazione, ed è questo; che per le novelle italiane dalle quali lo Shakespeare trasse le favole di alcuni suoi drammi, egli ricorse costantemente alle traduzioni inglesi. — Ma l'avere il poeta nel più dei casi ricorso alle traduzioni inglesi di libri italiani, perchè più alla mano e più comode, non esclude, risponde l' Elze, ch'ei potesse, quando la traduzione non c'era, ricorrere all'originale. — Perchè questo argomento avesse un valore assoluto bisognerebbe dimostrare che lo Shakespeare non potè avere in altro modo conoscenza della novella di Giannetto, fuorchè leggendola nell'originale. Ma tale dimostrazione è un po' difficile, perchè niente ci vieta di credere che ai tempi dello Shakespeare esistesse, come suppongono il Liebrecht e il Delius, una traduzione inglese di quella novella, ora perduta; (2) niente ci vieta di credere che il poeta potesse avere conoscenza di quella novella per altra

(1) Vedi Elze, *William Shakespeare, A Literary Biography*, translated by Dora Schmitz. London, George Bell and Sons, 1888: Chap. VI.

(2) Il Rolfe nella sua *Introduzione* al *Mercante di Venezia* afferma come cosa certa, non so con qual fondamento, che ai tempi dello Shakespeare esisteva una traduzione inglese del *Pecorone:* " An English translation of the book was extant in Shakespeare's time ". (Shakespeare's *Comedy of the Merchant of Venice*, edited by William J. Rolfe. New York, 1890; pag. 12).

via, sentendola magari raccontare, come sembra supporre lo Spedding.

Se da una parte si considera che al tempo dello Shakespeare l'Inghilterra era inondata (la parola non è mia, ma del Furness) di traduzioni inglesi di novelle italiane, e che non pochi dei libri della letteratura popolare, a cui quelle traduzioni appartenevano, sono andati perduti; e dall'altra si pensa alla diffusione grandissima che la letteratura delle novelle e delle leggende ebbe fra gli scrittori drammatici; tanto la supposizione del Liebrecht e del Delius quanto quella dello Spedding parranno egualmente probabili: e sarà quindi, finchè non si trovino nuovi e migliori argomenti a dimostrare che il poeta ebbe familiare la lettura dei libri italiani, più ragionevole spiegare con una di quelle due supposizioni, che non con la ipotesi dell' Elze, il fatto dell'avere egli conosciuta la novella di Giannetto. Perchè non c'è dubbio ch'ei dovette conoscerla.

Lo Skottowe notò che la somiglianza fra la novella e il dramma shakespeariano è sorprendente. " Nell'una e nell'altro, egli scrive, il denaro pel quale è fatta l'obbligazione è preso in prestito, non per uso della persona che lo prende (come nel *Dolopathos* e nei *Gesta*), ma per dar modo ad un giovine di ottenere la mano di una ricca signora, residente a Belmonte. In ambedue è stipulata la multa della medesima quantità di carne in mancanza del pagamento (multa che è diversa da quella del *Dolopathos* e dei *Gesta*), e in ambedue i casi il giudeo può prendere la carne da qual parte gli piaccia del corpo del mercante; e gli è poi offerto il decuplo della somma del debito dalla persona per la quale fu contratto. In ambedue i casi la sposa arriva a Venezia trave-

stita da dottore, ed oppone gli stessi insormontabili ostacoli alla esazione della multa sanguinosa (queste circostanze sono anche nel *Dolopathos* e nei *Gesta*, ma con qualche diversità). Entrambi i giudici rifiutano la ricompensa in denaro; entrambi chiedono ai loro sposi l'anello che avean dato loro, e quando essi riprendono i loro caratteri di donne a Belmonte, fanno disperare allo stesso modo i loro mariti a cagione dell'anello „. Un'altra circostanza può notarsi, sfuggita allo Skottowe, che trovasi egualmente nella novella e nel dramma. Nella novella Ansaldo, quando Giannetto sta per partire l'ultima volta, lo prega, come abbiamo visto, che torni, sì che possa vederlo prima di morire, e morrà contento; e nel dramma Antonio, quando non ha potuto pagare il giudeo, e sa che gli toccherà morire, scrive a Bassanio rivolgendogli per lettera la stessa preghiera.

Lo Spedding poi, il quale suppone che nessuno che abbia letto la novella e il dramma, possa dubitare che lo Shakespeare abbia derivato questo da quella, e non soltanto *l'idea della multa della libbra di carne, ma tutto lo svolgimento dell'azione, e i caratteri e le relazioni dei personaggi*, dimostra che i cambiamenti fatti dal poeta sono solamente quelli che erano richiesti dalla trasformazione di un racconto in una rappresentazione drammatica.

Delle altre versioni della leggenda alcune, salvo il patto col giudeo per la restituzione del denaro, e la sentenza del giudice, non hanno quasi altro punto di somiglianza col dramma dello Shakespeare; alcune pochissimi. Le quattro che ne hanno sono quelle del *Dolopathos*, dei *Gesta romanorum*, dell'*Oratore*, e la ballata *Gernutus*. Le somiglianze delle prime due sono spiegate dalla loro stretta parentela con la novella

di *Giannetto,* che, come abbiam veduto, probabilmente deriva da una di esse. Ma è poco probabile, per le ragioni già accennate, che quelle due versioni, quella specialmente del *Dolopathos,* fossero conosciute dallo Shakespeare: ed è fuori affatto del probabile, per non dire del possibile, che il poeta conoscendo, per esempio, quella dei *Gesta,* ed attingendo ad essa, vi facesse le medesime modificazioni dello scrittore fiorentino, senza avere conoscenza della novella di lui. La versione dell'*Oratore* potè benissimo essere stata letta dallo Shakespeare; e questa lettura è la più ragionevole spiegazione delle somiglianze notate fra la *Declamazione* del giudeo in quell'opera e il discorso di Shylock nella scena del giudizio nel dramma. Nella ballata sono due particolari che han riscontro nel dramma, e non si trovano nella novella; l'apparenza di scherzo che il giudeo dà alla sua proposta della terribile multa, e la deliberata volontà che poi mostra di togliere la carne in luogo che cagioni la morte del debitore. I commentatori dello Skakespeare ne aggiungono altri, che a me pare non abbiano importanza.(1) Ma quei due particolari, se la loro coincidenza non è casuale, possono, piuttosto che dalla ballata nel dramma, essere derivati dal dramma nella ballata; giacchè, per quanto quasi tutti i commen-

(1) Uno è questo. Nel dramma Shylock, quando sta per pronunciarsi la sentenza, arruota il coltello (*Why dost thou whet thy knife so earnestly?* gli domanda Bassanio); e nella ballata Gernutus aspetta con in mano il coltello arruotato (*With wchetted blade in hand).* Trattandosi di due che si apprestano a tagliare, questo particolare mi sembra così ovvio, che non vedo il bisogno di supporre che uno dei due luoghi sia stato imitato dall'altro. La somiglianza dopo tutto si riduce alle parole *arruotare* e *arruotato* (*whet, whetted);* perchè la posizione dei giudei è diversa; uno arruota il coltello, l'altro aspetta col coltello arruotato. Alcuni critici, l'Elze fra gli altri, dicono, se non esplicitamente, implicitamente che anche Gernutus sta affilando il coltello; ma ciò non è esatto.

tatori del poeta mettano quella ballata tra le fonti del *Mercante di Venezia,* mi pare tutt'altro che certo che essa sia anteriore al dramma; anzi mi pare molto probabile il contrario. Così la pensano il Lloyd e l'Elze: e gli argomenti che questi adduce a dimostrare ragionevole il dubbio sollevato in proposito dallo Schmidt sono, a mio avviso, convincentissimi. (¹)

Se dunque la fonte diretta del dramma, per ciò che concerne la storia della libbra di carne, non è probabile che sieno nè il *Dolopathos,* nè i *Gesta,* nè l'*Oratore,* nè *Gernutus,* e tanto meno le altre versioni della leggenda; e se è indubitato che lo Shakespeare dovè conoscere la novella di Giannetto; come si può, domanderanno i lettori, dubitare che essa sia la fonte diretta del dramma? Ed è ragionevole dubitarne per il solo fatto che si ignora il modo pel quale il poeta ne ebbe conoscenza? — Si può; ed è ragionevole, perchè il dubbio ha, oltre questa, un'altra ragione. — Ma una cosa è lecito fin d'ora affermare, che la novella di Giannetto, se non fu la fonte diretta, fu,

---

(¹) V. ELZE, *Essays on Shakespeare* etc. pag. 99 e 100. — Un giorno prima dell'*Ebreo di Malta* del Marlowe (17 maggio 1594) era stata registrata allo *Stationer's Hall* una ballata popolare sullo stesso argomento, tratta presumibilmente da quella tragedia, che aveva destato molto rumore. Questo fatto, notato dal Dyce, (*The Works of Marlowe,* by A. DYCE; London, Routledge; pag. XXIII, in nota) pare all'Elze un esempio di ciò che dovea avvenire ordinariamente rispetto alle ballate popolari aventi relazioni coi drammi. Il dramma famoso dovea probabilmente, secondo lui, dare origine alla ballata, non la ballata al dramma. Così dal *Mercante di Venezia* sarebbe nato *Gernutus.* Ma l'autore della *Storia della letteratura drammatica inglese,* A. Ward (V. *History of english dramatic literature,* by A. W. WARD; vol. I, pag. 390) ha un'opinione molto diversa. Egli crede che la ballata registrata allo *Stationer's Hall* nel maggio del 1594 sia nè più nè meno quella di *Gernutus;* che questa ballata possa essere derivata dal dramma del Marlowe, ed aver suggerito alcuni particolari a quello dello Shakespeare. A me pare evidente che la ballata cui accennò il Dyce debba essere un'altra; poichè non si vede che relazione *Gernutus* possa avere coll'*Ebreo di Malta,* nel quale non c'è niente dei fatti narrati nella ballata.

direttamente o indirettamente, la fonte principale del dramma shakespeariano.

Alle fonti di cui ho parlato parecchi critici aggiungono una commedia intitolata *Il Giudeo,* anteriore al dramma dello Shakespeare, dalla quale si crede che questi possa aver derivato immediatamente l'opera sua. La commedia è perduta, ma dalla notizia che se ne ha i critici desumono che in essa, come nel dramma dello Shakespeare, fossero unite insieme le due storie della libbra di carne e dei tre forzieri; e questa unione fa naturalmente credere ad essi che tale commedia sia appunto la fonte diretta del dramma shakespeariano.

Della prima storia ho detto quanto parmi sufficiente a dare un' idea della sua diffusione nella letteratura anteriòre allo Shakespeare, e delle varie opinioni dei dotti intorno all'origine di essa e alle relazioni sue col *Mercante di Venezia:* mi rimane a parlare dell'altra, intorno alla quale il mio discorso sarà più breve.

VI.

La storia dei tre forzieri, per quanto anche l'origine di essa sia molto antica, non fu nè così largamente diffusa, nè diede argomento a tante dispute ed opinioni diverse, come la storia della libbra di carne. Il Warton credè, come già dissi, di vedere la più antica sorgente di essa nella *Storia di Barlaam e Giosaffatte,* un libro d'origine orientale, la cui fortuna è, come notò il Muller, un fatto abbastanza curioso nella storia della letteratura. Sono oramai più di trent'anni che, a poca distanza di

tempo, e indipendentemente l'uno dall'altro, il Laboulaye, il Liebrecht e il Beal riconobbero e dimostrarono che la *Storia di Barlaam e Giosaffatte*, attribuita a Giovanni Damasceno, monaco greco di Santa Saba nella Siria, vissuto nel secolo ottavo dell'èra cristiana, non era che un rifacimento della *Vita di Buddha*. Ma il libro, il cui contenuto è anche oggi popolare fra le nostre plebi, tradotto in siriaco, in arabo, in etiopico, in armeno, in ebraico, in latino, in francese, in italiano, in tedesco, in inglese, in spagnuolo, in boemo, in polacco, in islandese, e perfino in tagala, la lingua classica delle Isole Filippine, fece per oltre sei secoli la delizia delle genti cristiane e sollevò all'onore di santi nella chiesa orientale e nella occidentale i due problematici personaggi di cui narrava le gesta. [1]

La *Storia di Barlaam e Giosaffatte* è, come tutti sanno, ravvivata da una gran quantità di leggende e parabole; una delle quali è appunto quella indi-

---

[1] Vedi MAX MÜLLER, *On the migration of fables*, in *The Contemporary Review*, vol. XIV, April-July, 1870; pag. 588 e seg. — Il LABOULAYE fu il primo che richiamò l'attenzione dei dotti sulla somiglianza fra la *Storia di Barlaam e Giosaffatte* e la *Vita di Buddha*, con due articoli nei *Débats* (1859, 21 e 26 luglio); poi FELICE LIEBRECHT fece un raffronto più particolareggiato tra i due libri nel *Jahrbuch für Romanische und Englische Litteratur* (1860, vol. II, p. 314-334); finalmente il BEAL tornò sullo stesso argomento e venne alle medesime conclusioni nella sua traduzione inglese dei *Viaggi di Fa-Hian e Sung-Yun dalla Cina all'India* (London, Trübner and Co. 1869). Lo scritto del Liebrecht fu tradotto da EMILIO TEZA e pubblicato nel vol. II delle *Sacre rappresentazioni* raccolte e illustrate da A. D'ANCONA dinanzi alla *Rappresentazione di Barlaam e Josafat*, opera di BERNARDO PULCI, riprodotta da F. TORRACA nel *Teatro italiano dei sec. XIII, XIV e XV* (Firenze, Sansoni, 1885). Inutile rammentare le edizioni delle varie versioni italiane della *Storia dei SS. Barlaam e Giosaffatte*, da quella del secolo decimoquinto citata dal Gamba fino alle più recenti. Chi fosse desideroso di più particolari notizie su ciò può trovarle nella avvertenza premessa dal D'Ancona alla *Rappresentazione* del Pulci nella citata raccolta di *Sacre rappresentazioni* (Firenze, Le Monnier, 1872; vol. II, pag. 141 e seg.).

cata dal Warton come la fonte della storia dei tre forzieri. Io non so, nè ho ora modo di accertarmi, se essa si trovi anche nella *Vita di Buddha;* ma, dato pure che non vi si trovi, non perde per ciò niente della sua origine orientale. Quella parte della leggenda che si riferisce al nostro argomento dice in sostanza così.

Un re ricco e glorioso, seguito dagli ufficiali della sua corte, era tratto con regal pompa su un carro dorato, quando, incontratosi in due uomini di meschina apparenza, e squallidamente vestiti, discese dal carro e li salutò. Ciò spiacque molto ai cortigiani, i quali ne mossero rimostranza al re per mezzo di suo fratello. [*Allora essi riceverono dal re questa lezione sulla follia di giudicare dalle apparenze esterne.*] Il re fece fare quattro cassette, due delle quali ricoperte d'oro, e chiuse con serrature d'oro, ma piene di ossa putride di cadaveri umani. Le altre due erano coperte di pece e legate con rozze corde, ma piene di pietre preziose e delle gemme più squisite, e di unguenti odorosissimi. Egli fece venire insieme i suoi cortigiani, e mettendo innanzi a loro queste cassette, li domandò quali credessero di maggior valore. Essi risposero che le più preziose erano quelle ricoperte d'oro, supponendo che contenessero le corone e cinture del re. Alle cassette coperte di pece guardarono con disprezzo. Allora il re disse: Io m'immaginava quale sarebbe stata la vostra risposta, perchè voi giudicate con gli occhi del senso. Ma, per discernere il poco o il molto valore di ciò che è chiuso dentro, noi dobbiamo guardare con gli occhi della mente. Egli allora ordinò che fossero aperte le cassette d'oro, le quali esalarono un intollerabile puzzo, ed empirono d'orrore gli spettatori.

Tra le varie versioni della leggenda, che i commentatori citano come possibili fonti dello Shakespeare, le due più antiche, dopo questa del libro di *Barlaam e Giosaffatte,* leggonsi nei *Gesta Romanorum.*

È possibile che ambedue, benchè molto diverse l'una dall'altra, derivino, direttamente o indirettamente, da quel libro, ma non è facile accertarlo. Comunque, l'una delle due, quella appunto che ha più stretta relazione col dramma dello Shakespeare, ha anche più stretta relazione, che non l'altra, con la leggenda del libro di Barlaam. La sostanza di essa nel testo latino dell'Oesterley (App. 251) è questa.

Onorio, imperatore di Roma, aveva un figlio. Un re, contro cui l'imperatore era continuamente in guerra, pensò di ottener pace maritando l'unica sua figlia al figlio di lui. Ne fece la proposta, che fu accettata, e, a tempo debito, imbarcò la figlia e la mandò a Roma. Nel viaggio una balena inghiottì la nave con la figlia del re e tutti gli altri che erano con lei; i quali, per consiglio della fanciulla, fecero un gran fuoco e ferirono il mostro, che poi approdò a terra e morì. La giovine fu liberata da un cavaliere ch'era sulla spiaggia del mare, e narrò ad esso la storia delle sue sciagure e del suo destino. Condotta all'imperatore, questi, per provare se essa era degna di suo figlio, fece fare tre cofani. Il primo, di oro purissimo e di pietre preziose, avea sopra questa scritta: *Chi mi aprirà, troverà in me ciò che si merita,* ed era pieno di ossa di morti. Il secondo, di argento purissimo, e adorno di gemme, con sopra questa scritta: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che la natura concesse,* era pieno di terra. Il terzo era di piombo, e avea questa scritta: *Scelgo piuttosto essere e riposare qui, che rimanere nei tesori del re.* Dentro questo erano tre anelli preziosi. La fanciulla scelse naturalmente il cofano di piombo, e tutto terminò felicemente.

La versione latina di cui ho riferito il sunto trovasi in quattro codici tedeschi; e in tutti quattro comincia allo stesso modo come nella stampa dell'Oesterley: " Honorius regnavit dives valde qui unicum filium habebat ". In vece le due versioni la-

tine che si trovano in due codici inglesi, non solo sono diverse da quella dei codici tedeschi, ma nel principio differiscono anche leggermente fra loro. Nei codici inglesi è al solito mutato il nome dell'imperatore: in uno di essi, il più importante e il più copioso (quello che ha 102 racconti), la storia comincia: " Anselmus in Roma regnavit qui quandam puellam „; nell'altro (che ha 43 racconti, ed ed è quello sopra il quale fu fatta la prima traduzione inglese dei *Gesta* pubblicata dal Winkyn de Worde) comincia: " Anselmus in civ. rom. regn. qui filiam regis Jherusalem „. La traduzione inglese della storia, che naturalmente si trova in tutte le edizioni derivate dalla prima del Winkyn de Worde, alcune delle quali popolarissime, come sappiamo, al tempo dello Shakespeare, proviene dunque dal testo di questo codice minore; (1) ma poichè essa risponde esattamente anche ad un frammento del testo latino dell'altro codice, frammento pubblicato dal Tyrwitt, (2) si può ritenere che i testi latini dei due codici siano, nonostante la leggera diversità nel principio, quasi identici. Notando le differenze fra il racconto della

(1) La traduzione inglese di questa versione della storia dei tre forzieri trovasi anche in due dei codici inglesi descritti dall'Oesterley, contenenti due raccolte affatto diverse da quella del Winkyn de Worde. Io non ho modo di vedere se la traduzione sia in ambedue i codici eguale, e se differisca, e in quanto, dalla traduzione, anzi dalle traduzioni, a stampa; dico traduzioni, perchè io ne ho dinanzi due, le quali paiono opera di due traduttori diversi; quella riprodotta dal Hazlitt nella seconda edizione della *Shakespeare's Library* (London, Reeves and Turner, 1875; parte I, vol. I) e quella ristampata dal Swan nella introduzione alla sua traduzione inglese dei *Gesta romanorum* (London, George Bell and sons, 1891). Mi pare quindi probabile che le traduzioni dei due codici descritti dall'Oesterley debbano, quanto alla forma, essere diverse, non pure da quelle a stampa, ma anche tra loro. Nei codici contenenti le traduzioni tedesche questa storia non si trova.

(2) È riprodotto dal Halliwell nel citato libro *The Remarks of M. Karl Simrock*, etc. a pag. 62.

traduzione inglese e quello del testo latino dell'Oesterley, sarà presso a poco come se paragonassimo con questo il testo latino dei codici inglesi.

Tali differenze sono della natura medesima di quelle che già notammo fra la traduzione inglese e il testo latino della storia della libbra di carne nei *Gesta.* Anche qui nella traduzione inglese il racconto è più diffuso ed ha particolari che mancano al testo latino dell'Oesterley. Mentre in questo l'imperatore fino dal principio ha già un figlio, in quella tanto lui che i cortigiani sono, al cominciare del racconto, addolorati perchè l'imperatrice non ha ancora dato un erede all'Impero: poi l'imperatore ha un sogno, che, spiegato dai savi, annunzia la prossima venuta di quell'erede; dopo di che il re di Napoli, [1] che fino allora avea tormentato con guerre l'imperatore temendo che il figlio potesse vendicare il padre, pensa di offrire in segno di pace la sua figlia in isposa al figlio dell'imperatore. Da questo punto innanzi il racconto procede eguale nei fatti principali, salvo queste differenze nella traduzione. Dopo che la figlia del re di Napoli s'è messa in viaggio, prima che la balena inghiotta la nave, levasi una tempesta, nella quale periscono tutti ad eccezione di lei, la quale così rimane sola a uccidere il mostro; i *cofani* sono chiamati *vasi* (la traduzione ha *vessels,* il testo latino del codice inglese *vasa);* nella prima e nella seconda iscrizione è una lieve differenza che non altera il

(1) Così la traduzione riprodotta dal Hazlitt, che è la più antica: quella ristampata dal Swan, e in parte anche dal Furness, invece del *re di Napoli* (the kynge of Naplis) ha il *re d'Ampluy* (the king of Ampluy). Nel racconto latino poi, secondo il testo dell'Oesterley, si parla di un re indeterminatamente; e chi tormenta l'altro con guerre e persecuzioni è l'imperatore, non il re. *Tamen (Imperator) contra unum regem guerram habebat et eum devastabat. Rex iste... multas persecuciones ac dampna infinita ab eo sustinebat.*

senso; la terza invece è affatto diversa e dice così: " Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che Dio dispose „; finalmente il vaso di piombo, invece di contenere tre anelli, è pieno d'oro e di pietre preziose.

L'altra versione della storia dei tre forzieri nei *Gesta* non trovasi, nè latina nè tradotta, in nessuno dei codici inglesi; trovasi invece in venticinque codici tedeschi scritta latinamente, e in cinque tradotta in tedesco; ciò che sembrami attestare abbastanza chiaramente l'origine e il domicilio di essa in Germania; e trovasi nelle prime edizioni del testo latino, dalle quali passò nella edizione volgata, dove lo Shakespeare l'avrebbe, volendo, potuta leggere. Ma lo Shakespeare non si servì di questa versione della storia, si servì invece dell'altra. — Perchè? — Perchè, si dirà, gli parve meglio accomodata al suo bisogno. — Può essere; io però credo piuttosto perchè essa era da un pezzo domiciliata in Inghilterra, e correva per le mani di tutti nelle molte edizioni che della traduzione dei *Gesta* furono fatte negli ultimi anni del secolo decimosesto e nei primi del decimosettimo. In quel tempo, come accennai già, le traduzioni aveano cominciato a subentrare nella popolarità al testo latino. Io non credo che i letterati profani, che si dilettavano delle raffinatezze del Petrarca e dell'eufuismo del Lily, potessero compiacersi molto nel barbaro latino di quell'opera ascetica. Ad ogni modo, mi pare probabile che non la leggesse lo Shakespeare, il quale per me è certo che non trasse di là materia a nessuno dei suoi drammi. Gli eruditi citano una storia dei *Gesta* anche tra le fonti del *Re Lear;* ma questa pure non trovasi fra i 181 racconti del testo latino volgato; trovasi unicamente, latina, in due codici inglesi, e in uno tradotta; e al tempo

dello Shakespeare non era pubblicata nè nell'originale latino, nè nella traduzione. (1) Oltre di che è stato provato abbastanza chiaramente dal Furness che la vera fonte del *Re Lear* dello Shakespeare è il vecchio dramma in versi sullo stesso argomento, intitolato: *The true Cronicle Historie of King Leir, and his three daughters;* (2) e se è possibile che il poeta prendesse qualche cosa anche da qualche altro scritto, come ad esempio le croniche del Holinshed, non è provato, nè si può provare che prendesse niente dalla storia dei *Gesta.* In conclusione, delle storie di questa raccolta latina, che gli eruditi citano fra le fonti dello Shakespeare, la sola che egli potè leggere nel testo volgato è la seconda versione della leggenda dei tre forzieri, quella, cioè, d'origine tedesca, che non trovò domicilio in Inghilterra, e della quale il poeta, come ho detto, non si servì.

Per acquistare la certezza che non se ne servì, basta leggerla.

Un fabbro, ricco, avaro e cattivo, avea nascosto molti denari in un tronco d'albero, che tenea vicino al fuoco, al cospetto di tutti. Una notte, mentre ognuno dormiva, il mare inondò la casa, e poi ritirandosi portò con sè il tronco d'albero e lo recò alle spiaggie d'una città lontana. Quivi il tronco fu raccolto da un uomo, che aveva un ospizio nel quale dava liberalmente ricovero ai poveri e ai pellegrini. Accadde che un giorno, avendo egli in casa alcuni pellegrini, ed essendo molto freddo, spezzò il tronco per bruciarlo, e trovato il denaro, lo mise in serbo finchè qualcuno venisse a ricercarlo. Venne il fabbro e lo richiese; ma l'uomo che lo avea trovato

(1) L'originale latino fu pubblicato dall'Oesterley nella *Appendice* (N. 273, app. 77); la traduzione inglese dal Douce, Op. cit., vol. II, p. 172 e seg.

(2) V. *A New Variorum Edition of Shakespeare,* by FURNESS; vol. V, *King Lear;* Philadelphia, 1880: *The Source of the Plot,* pag. 383 e seg.

volle accertarsi se fosse volere di Dio che glie lo restituisse. Fece fare tre pasticci di pane; empì il primo di terra, il secondo d'ossa di morti, e nel terzo mise il denaro; poi invitò il fabbro a mangiare. Il fabbro scelse prima quello pieno di terra, poi l'altro con le ossa, e lasciò il terzo all'ospite. Questi vide da ciò che non era volere di Dio che il fabbro riavesse il denaro; e, chiamati in presenza di lui alcuni poveri, aprì il terzo pasticcio, ne trasse il denaro e lo distribuì ad essi.

Il Douce diede nelle sue *Illustrazioni* un sunto di questa storia, che, se cavato, come credo, dal testo latino, non è molto esatto. Invece del tronco d'albero portato via dal mare, egli parla una di cassetta (chest) piena di denari perduta dal fabbro; dice che la cassetta è trovata da un albergatore; non dice che i pasticci siano di pane; e fa che l'albergatore divida poi i denari fra un cieco e uno zoppo.

Questa seconda versione della leggenda nei *Gesta* è, come si vede, molto diversa dalla prima; e non ha stretta relazione nè con la leggenda della *Storia di Barlaam* nè col dramma dello Shakespeare.

Secondo me, le varie versioni della leggenda dei tre forzieri si dividono in due gruppi distinti, in ciascuno dei quali essa, pur contenendo sempre un insegnamento contro la cupidità umana, ha un significato morale diverso. Nel primo gruppo, al quale appàrtengono la versione della *Storia di Barlaam e Giosaffatte* e la prima versione dei *Gesta,* il significato è, che non bisogna fidarsi alle apparenze; nel secondo, a cui appartiene la seconda versione dei *Gesta,* che arbitra dei beni umani è la Provvidenza. A questo medesimo gruppo appartengono le versioni che i commentatori dello Shakespeare citano dal Gower, *Confessio amantis,* e dal *Decameron* del Boccaccio; con questa semplice diversità, che ciò che nel

religioso scrittore dei *Gesta* è l'effetto della volontà di Dio, nei due scrittori profani diventa l'opera della fortuna.

Giovanni Gower, contemporaneo ed amico del Chaucer, che lo chiamò il *morale Gower*, compose ballate francesi, un poema francese incompiuto sulla eccellenza del matrimonio (eccellenza che l'autore si risolvè a sperimentare un po' tardi, pigliando moglie a settant'anni), due poemetti latini, un poema latino in sette libri, d'argomento storico politico, intitolato *Vox clamantis*, e il citato poema inglese *Confessio amantis*, nel quale abbondano i racconti legati insieme da una storia del genere di quelle venute di moda dopo il *Decameron*. Il poema si compone di otto libri e di un prologo: argomento a sette degli otto libri sono i *Sette peccati mortali*. [1]

Ecco un sunto della storia del Gower.

Alcuni ufficiali e cortigiani si lamentano al re che le loro ricompense e promozioni non sono proporzionate ai loro servigi. Per provare ad essi che ciò dipende unicamente dalla fortuna, il re fa fare due cassette perfettamente eguali, così che l'una può essere scambiata con l'altra; fa empire l'una d'oro e di pietre preziose, e l'altra di paglia e di stracci; poi chiama gli ufficiali e i cortigiani a scegliere fra di esse. Uno di loro a ciò designato sceglie, e la scelta cade sulla seconda cassetta. Allora il re dice: " Voi vedete che la colpa non è mia; ora è il vostro stesso giudizio che priva voi di ciò che la fortuna vi ha negato ".

A questa storia, la quale è nel libro quinto, dove trattasi dell'avarizia, ne segue nel poema del Gower un'altra, nella quale Federigo, imperatore di Roma, mette alla prova la fede di due poveri per mezzo di

---

[1] V. MORLEY, *English Writers*, vol. IV, pag. 201 e seg.

due pasticci, nell'uno dei quali è un cappone, e nell'altro una gran quantità di fiorini.

Nella novella del Boccaccio (la prima della decima giornata) la sostanza della storia è questa.

Un nobile italiano, chiamato Ruggieri, entrò al servizio di Alfonso re di Spagna. Egli si accorse subito che la maestà del re era estremamente liberale con gli altri; ma, considerando i suoi propri meriti, non gli parve essere sufficientemente rimunerato, e perciò chiese il permesso di tornare al suo paese. Il re glielo concesse, e gli regalò una bella mula per il suo viaggio; ma gli mandò appresso uno de' suoi familiari che, non parendo suo fatto, attendesse a ciò ch'egli diceva, e gliel riportasse; e il giorno di poi ordinasse a Ruggieri di tornare al re. Giunti ad un fiume, la mula, che poco avanti non avea voluto stallare ne la stalla, stallò nel fiume. (¹) Il che veggendo messer Ruggieri, disse: " deh dolente ti faccia Dio, bestia, che tu se' fatta come il signore che a me ti donò „. La mattina veniente il familiare ricondusse Ruggieri al re, e riferì a questo le parole di lui. Il re fece venire in sua presenza Ruggieri e gli domandò perchè lo aveva paragonato alla mula. " Perchè, rispose Ruggieri, come voi donate dove non si conviene, e dove si converrebbe non date, così ella dove si conveniva non stallò, e dove non si convenia, sì „. Udendo ciò, il re menollo in una gran sala, dove eran due forzieri serrati, " e in presenza di molti gli disse: Messer Ruggieri, nell'uno di questi due forzieri è la mia corona, la verga reale e 'l pomo e molte mie belle cinture, fermagli, anella e ogni altra cara gioia che io ho. L'altro è pieno di terra. Prendete adunque l'uno; e quello che preso avrete sì sia vostro, e potrete vedere chi è stato verso il vostro valore ingrato, o io o la vostra fortuna. Messer Ruggieri, poscia che vide così piacere

---

(¹) I commentatori inglesi, che riportano in sunto la novella del Boccaccio fra le fonti del *Mercante di Venezia,* alla parola *stallare* sostituiscono la parola *fermarsi* (stop), perchè naturalmente il significato, e forse anche il suono, della parola *stallare* offende le orecchie de' moderni inglesi. Ma lo Shakespeare non avea siffatte delicatezze.

al re, prese l'uno, il quale il re comandò che fosse aperto, e trovossi esser quello che era pien di terra. Laonde il re ridendo disse: ben potete vedere, Messer Ruggieri, che quello è vero che io dico della fortuna; ma certo il vostro valor merita che io m'opponga alle sue forze: io so che non avete animo di divenire spagnolo, e perciò non vi voglio qua donare nè castel nè città, ma quel forziere che la fortuna vi tolse, quello in dispetto di lei voglio che sia vostro, acciò che nelle vostre contrade vel possiate portare, e della vostra virtù con la testimonianza de' miei doni meritamente gloriar vi possiate co' vostri vicini. Messer Ruggieri presolo e quelle grazie rendute al re, che a tanto dono si confacevano, con esso lieto se ne ritornò in Toscana „.

La differenza veramente importante, fra le versioni della leggenda appartenenti al primo gruppo e quelle appartenenti al secondo, è una sola; e da essa dipende il diverso significato morale delle une e delle altre. Nelle versioni del primo gruppo le cassette, o forzieri, sono di materia diversa, che ha maggior pregio, o minore; ciò che serve ad ingannare l'avidità di coloro che debbono scegliere; nella *Storia di Barlaam e Giosaffatte* due delle cassette sono ricoperte d'oro, e due di pece; nella prima versione dei *Gesta* le cassette sono tre, una d'oro, una d'argento, una di piombo; onde la scelta è anche più difficile e pericolosa. Nelle versioni del secondo gruppo invece gli oggetti fra i quali si deve scegliere, siano pasticci, o cassette, o forzieri, siano tre o siano due, sono sempre della stessa materia; onde la scelta buona o cattiva, dipende unicamente dal caso, senza che niente ci possa la volontà di colui che sceglie. Nelle versioni del primo gruppo lo sceglitore è punito dalla sua stessa avidità, che gli fa preferire l'oggetto in apparenza più prezioso, o uno

dei più preziosi; nelle versioni del secondo gruppo chi punisce lo sceglitore è soltanto la Provvidenza, o la fortuna. La differenza del numero delle cassette o forzieri, così nelle versioni dell'un gruppo, come in quelle dell'altro, non ha nessuna importanza.

Che le versioni del secondo gruppo non abbiano stretta relazione nè con la storia di Barlaam nè col dramma dello Shakespeare, come già notai per una di esse, parmi, dopo queste osservazioni, evidente. Il Warton suppose che la versione del Gower derivasse dalla prima dei *Gesta;* (¹) la sola forse ch'egli conobbe: a me ciò pare poco probabile: caso mai, sarebbe più ragionevole supporre che derivasse dalla seconda. Ciò su cui non può cadere dubbio è che la versione del Gower, se pure non deriva dalla novella del Boccaccio, deriva certo da una medesima fonte.

Se delle varie versioni da me riferite una discende per via più diretta dalla *Storia di Barlaam e Giosaffatte,* questa non può essere che la prima dei *Gesta.* Che questa versione fosse poi la forma sulla quale lo Shakespeare modellò la scena dei tre forzieri, è riconosciuto generalmente da tutti; ed è, parmi, dopo l'esame da me fatto di quelle versioni, indubitabile. Anche ammesso che la prima idea della storia dei tre forzieri venisse al poeta dalle versioni del Gower e del Boccaccio, le quali è possibile non gli fossero ignote, le coincidenze della storia nella prima versione dei *Gesta* e nel dramma shakespeariano son tali, che non lasciano alcun dubbio che l'una fosse il modello dell'altra.

Ad una conclusione simile venimmo quanto alla relazione della novella di Giannetto col dramma dello

---

(¹) Vedi WARTON, *History of English Poetry;* Lect. XIX.

Shakespeare: nè tali conclusioni rimangono infirmate da ciò che dobbiam dire dell'antica commedia, *Il Giudeo,* che molti autorevoli critici credono, come accennai, la fonte immediata di quel dramma.

VII.

La notizia di questa commedia trovasi in un libro di Stefano Gosson pubblicato nel 1579 con questo, come allora usava, lungo e curioso titolo: " *La scuola dell'inganno* (The schoole of Abuse), contenente una piacevole invettiva contro i poeti, i suonatori, gli attori, i buffoni, e simili bruchi della società, inalzante la bandiera di sfida contro i loro perniciosi esercizi, e rovesciante i loro baluardi con la ragione naturale e la comune esperienza dei profani scrittori; discorso tanto piacevole pei gentiluomini che favoriscono la dottrina, quanto profittevole per tutti coloro che vogliono seguire la virtù „.

Il Gosson, nato nel 1553, avea cominciato facendo lo scrittore di drammi e l'attore; poi, giovane ancora, si era disgustato del teatro e si era unito a coloro che lo combattevano come fonte di immoralità e di corruzione: ma combattendolo rendeva giustizia a ciò che in esso parevagli buono, e confessava che non tutti i drammi erano meritevoli di biasimo; non tutti *offendevano con licenziosi gesti gli occhi o con grossolani discorsi gli orecchi dei casti uditori.* Tra questi drammi non condannabili metteva *Il Giudeo,* una commedia recitata al teatro del *Toro,* nella quale *era rappresentata,* scriveva egli, *l'avidità dei mondani sceglitori e la mente sanguinaria degli usurai* (representing the greedinesse of worldly chusers, and bloody

mindes of Usurers). " Qui abbiamo, osserva il Furness, una commedia, nella quale, per prima cosa, il carattere principale è un Giudeo; nella quale, in secondo luogo, la scelta dei forzieri è adombrata nell'*avidità dei mondani sceglitori;* e dove, in terzo luogo, *le menti sanguinarie degli usurai* possono avere il loro tipo in Shylock. Non è da meravigliare pertanto che molti critici ed editori abbiano riconosciuta nel *Giudeo* menzionato dal Gosson la fonte immediata dal *Mercante di Venezia* „.

Il fatto che altri drammi dello Shakespeare ebbero una origine somigliante fa subito parer molto probabile l'opinione del Furness; nella quale, come ho già detto, parecchi autorevoli critici sono concordi. Due soltanto, fra i dodici dei quali il Furness riferisce i giudizi, fanno qualche riserva, il Knight e il Delius. Al Knight sembra un po' ardito dedurre dalle parole del Gosson che in quella antica commedia fossero combinate insieme le due storie della libbra di carne e dei forzieri. " Tale combinazione, egli scrive, è forse uno dei più notevoli esempi dell'arte drammatica dello Shakespeare „. " I rozzi scrittori di drammi del 1579 non si segnalavano per la combinazione degli incidenti. Fu probabilmente riservato alla bravura dello Shakespeare l'unire insieme quelle due storie. Noi non possiamo assolutamente negare che la commedia del Gosson *possa* aver fornito al nostro poeta l'intero svolgimento dell'azione; ma è certo una esagerazione l'affermare ch'essa glielo *fornì*, solamente perchè nel *Giudeo* rappresentato al teatro del *Toro* trattavasi di *mondani sceglitori* (worldly chusers) e di *sanguinarie menti di usurai* (bloody mindes of Usurers) „. Il Delius dice su per giù lo stesso, dice cioè che le parole del Gosson sono troppo

vaghe, e non autorizzano l'ardita affermazione che il *Mercante di Venezia* abbia avuto per fondamento la commedia *Il Giudeo.*

Queste riserve sono, senza dubbio, ragionevoli; ma vedere nella combinazione delle due storie, come il Knight ed altri con lui ci vede, uno dei più notevoli esempi dell'abilità drammatica dello Shakespeare, mi pare un po' troppo. Tutto in fondo si riduce, come osserva il Simrock, (1) alla mutazione della prova cui Giannetto nella novella deve assoggettarsi per ottenere la signora di Belmonte. Quella prova, non solo non era conveniente, ma non era possibile sulla scena; di qui la necessità di mutarla; e la sostituzione dei forzieri fu certo felice; ma che per trovarla, in tanta diffusione e popolarità di storie e novelle, ci volesse proprio la mente superiore dello Shakespeare, non lo credo. In ben altre cose si mostra la superiorità del poeta. Ciò che ha importanza per lui non è tanto l'invenzione quanto la trattazione dell'argomento e la creazione dei caratteri. L'invenzione egli la prende spesso e volentieri dove la trova già bella e fatta; e quella invenzione diventa subito in mano sua una cosa affatto nuova. Supposto che la favola e tutto lo svolgimento drammatico del *Mercante di Venezia* siano veramente cavati di peso da quell'antica commedia *Il Giudeo,* se noi potessimo avere sotto gli occhi questa commedia per paragonarla col dramma dello Shakespeare, vedremmo probabilmente come sopra la medesima invenzione si possa comporre un'opera mediocre ed un capolavoro.

Io non dirò che l'interpretazione data dal Fur-

---

(1) Vedi SIMROCK, *Die Quellen des Shakespeare;* Bonn, 1872, vol. I, p. 213, 214.

ness alle parole del Gosson sia la sola possibile, e perciò necessaria; ma a chi conosce il *Mercante di Venezia* essa si presenta naturale e spontanea; tanto che non si vede come possa trovarsene un'altra che calzi egualmente bene: perciò la supposizione che la fonte diretta del dramma dello Shakespeare sia quell'antica commedia *Il Giudeo* è, fra quante supposizioni sono state fatte, quella che sembra la più probabile.

Aggiungo che il Furness crede di scorgere qua e là nel dialogo del *Mercante di Venezia,* in due luoghi almeno (uno dei quali fu già notato dal Hunter), qualche traccia della vecchia commedia. Oltre di ciò, ad avvalorare la supposizione che questa fosse il prototipo del dramma shakespeariano, il Furness cita una lettera dello Spenser al suo amico Gabriele Harvey, nella quale è un'allusione che può ragionevolmente far credere che i due amici avessero veduta la commedia di tal nome rappresentata al teatro del *Toro.*

I due luoghi citati dal Hunter e dal Furness possono spiegarsi anche in altro modo che come una provenienza dalla vecchia commedia; tuttavia, aggiunti agli altri argomenti, dai quali i critici desumono che il dramma dello Shakespeare sia derivato da quella commedia, hanno anche essi il loro valore; ma l'allusione al *Giudeo* nella lettera dello Spenser parmi non aggiunga niente a ciò che della commedia dice il Gosson: si può tutto al più vedervi una conferma dell'esistenza di quella commedia, conferma della quale non c'era bisogno; ma come ciò serva a corroborare l'ipotesi che il *Mercante di Venezia* sia derivato dalla vecchia commedia *Il Giudeo,* io francamente non vedo.

Il ragionamento, in forza del quale i critici arrivano alla conclusione che la fonte diretta del *Mercante di Venezia* sia la vecchia commedia menzionata dal Gosson, non fa, diciamolo pure, una grinza. E tuttavia, diciamo anche ciò, quella conclusione non mi lascia interamente soddisfatto; perchè, tant'è, provo una specie di ripugnanza a riconoscere che di tante fonti, tutte a noi note, del dramma shakespeariano, fra le quali le due notissime e limpidissime della novella di Ser Giovanni e della storia dei tre forzieri nella prima versione dei *Gesta,* nessuna sia la fonte vera, cioè immediata, di esso; e che questa fonte dobbiamo andarla a cercare e credere di averla trovata in un'opera che più non esiste.

Dissi che tale conclusione non infirmava le altre due precedentemente accennate, che cioè quella novella e quella storia fossero, direttamente o indirettamente, le due fonti principali del dramma. A mettere d'accordo l'una conclusione con le altre, bastano due semplici ipotesi, l'una delle quali deve necessariamente esser vera. O ciò che a noi pare l'opera dello Shakespeare, nella combinazione della novella con la storia e nello svolgimento dell'azione drammatica, fu invece opera dell'ignoto autore della vecchia commedia, nel qual caso lo Shakespeare non fece che copiare quella combinazione e quello svolgimento; o l'autore della vecchia commedia trasse le due storie da altre fonti che il *Pecorone* e la versione inglese dei *Gesta,* e lo Shakespeare, pur pigliando da lui la combinazione delle due storie, rimodellò da sè tutto il dramma ricorrendo alle due fonti accennate. Senza dire quale delle due ipotesi mi paia più probabile, dirò ad ogni modo parermi probabilissimo che lo Shakespeare, prima di comporre il *Mercante di Ve-*

nezia, debba aver letto quanti più scritti potè avere sotto mano, narranti le due storie che erano argomento del suo dramma.

La vecchia commedia *Il Giudeo* avrà, come tanti autorevoli critici credono, fornito al poeta l'occasione e l'idea prima, e forse anche l'orditura generale del dramma; ma egli nello scriverlo si giovò, credo, anche delle reminiscenze di altre letture; e ciò che nella esecuzione del suo lavoro ebbe la maggiore influenza, fu certo la novella dello scrittore fiorentino.

IL GIUDEO

NELL'ANTICO TEATRO INGLESE

IL GIUDEO

NELL'ANTICO TEATRO INGLESE

I.

Gli ebrei furono cacciati d'Inghilterra da Edoardo I nell'anno 1290, e non fu loro permesso formalmente il ritorno che alla metà del secolo decimosettimo sotto Cromwell. Da ciò alcuni argomentarono che al tempo della regina Elisabetta non ci fossero ebrei nelle isole britanniche; e non parendo a costoro possibile che lo Shakespeare creasse il tipo immortale di Shylock, senza averlo prima studiato, come oggi si dice, dal vero, immaginarono ch'egli avesse avuto occasione di fare questo studio fuori di patria; forse a Venezia, dove si suppone, non senza qualche probabilità di vero, ch'egli sia andato fra gli anni 1586 e 1590. Ma al tempo dello Shakespeare non era ancora stata fatta la grande scoperta della letteratura sperimentale, e l'autore dell'*Amleto* non pare che avesse l'uso o sentisse il bisogno di fare volta per volta uno studio particolare dei documenti umani per ciascuno dei personaggi che voleva evocare sulla scena. Comunque, se Shyloch è, come io non credo, la fotografia di un uomo realmente esistito, il poeta potè benis-

simo aver conosciuto cotest'uomo a Londra, dove a tempo suo gli ebrei, benchè non legalmente riammessi, vivevano; ed erano ferocemente proseguiti dall'odio e dal disprezzo dei cristiani.

Non solo; ma nel 1800 un erudito inglese, il signor S. L. Lee, credè di avere scoperto fra le polverose carte degli archivi di stato le fedi di vita e di morte di quell'uomo, e comunicò al pubblico la sua scoperta con un articolo del *Gentleman's Magazine,* intitolato *L'originale di Shylock* (The original Shylock).

Dunque al tempo della regina Elisabetta c'erano in Inghilterra gli ebrei: c'erano, e uno di essi chiamato Rodrigo Lopez godeva in Londra, e presso la corte, grande riputazione ed autorità. Era uno dei primi nella lista dei medici più famosi, aveva molta familiarità coi nobili, e nel 1586 fu nominato medico della regina. Finch'egli fu in alto, la gente parve dimenticare che apparteneva ad una razza abborrita; ma quando, vittima di un intrigo di corte, precipitò dai reali favori nelle mani del carnefice, una procella d'odii scoppiò violenta sopra il capo di lui. Non era egli un ebreo? Come poteva dunque l'anima sua non essere il nido di tutte le iniquità?

Non credo molto nota la storia di questo infelice, la quale ha pure qualche relazione col tipo del giudeo nell'antico dramma inglese; perciò la narrerò brevemente.

Intorno al 1588 capitò a Londra quell'Antonio Perez, a cui l'essere bastardo di un fratello del re don Enrico di Portogallo avea fatto germogliare nel capo l'idea ambiziosa di succedere a questo nel trono. Ma non appena quella idea, morto don Enrico nel 1580, s'era provata a mettere radice nel campo della realtà,

in due mesi il duca d'Alba avea conquistato il regno per Filippo secondo; e don Antonio n'avea avuto di catti di salvare la sua pelle di pretendente in Inghilterra. Quivi gli odii contro la Spagna erano allora, per sua fortuna, vivissimi; e la corte di Elisabetta gli fu larga di protezione e favore.

Il forestiero non era, per pretendente, uomo di gran levatura; sapeva il suo portoghese, e basta: perciò la regina e il conte di Essex, perch'egli potesse intendere e farsi intendere, pregarono il Lopez, uomo di molte lingue, come allora dicevasi, ad assisterlo e servirgli da interprete. Ben presto si stabilì fra essi due e il conte una grande intimità; che anche ben presto cessò. Il Lopez era vecchio e cagionoso, e perciò facilmente irritabile; il conte era impetuoso; il forestiero arrogante. Quando al vecchio cominciò a venir meno la pazienza, corsero fra i due delle dure parole; e i cortigiani, prese le parti del pretendente, si divertivano a pungere di acerbi motti l'ebreo. Erano le prime goccie d'acqua annunzianti il temporale.

Il Lopez, in un momento d'ira contro l'Essex, aveva rivelato a don Antonio alcuni segreti, noti a lui per effetto della sua professione, i quali intaccavano l'onore del conte; e don Antonio non solo avea svesciato al conte ogni cosa, ma nell'aperta rottura, che inevitabilmente ne seguì, si mise contro il Lopez; di che questi fu indignatissimo, e giurò vendicarsi.

Gli emissari che il re spagnuolo aveva mandati a Londra perchè lo liberassero da quel pruno negli occhi, ch'era per lui il pretendente, ebbero con poca fatica dalla loro il vecchio dottore; il quale incautamente si lasciò scappare di bocca che alla prima malattia don Antonio morrebbe. Incoraggiati dal

primo successo, gli emissari di Filippo cercarono di trarre il Lopez dentro una congiura contro la regina; al che egli, memore dei benefizi da essa ricevuti, si rifiutò; e se non isvelò apertamente la trama, per timore di perdere l'occasione di vendicarsi di Antonio, ne lasciò pur trapelare qualche cosa ad Elisabetta, la quale fidavasi pienamente di lui.

Ma cadde nelle mani dell'Essex una lettera indirizzata ad uno dei congiurati, il quale dimorava allora col Lopez; e l'Essex sollecitò ed ottenne il permesso di fare una perquisizione fra le carte di lui. Non trovò niente; ed ebbe i rimproveri della regina per avere accusato temerariamente un pover'uomo senza nessuna prova. Allora si bucinò fra i cortigiani che l'ebreo avea bruciato poco innanzi tutte le sue carte; e il conte, punto dai regali rimproveri, raddoppiò l'ardore nella sua feroce persecuzione.

Coi mezzi che usavano a quei tempi, non ci volle molto a strappare di bocca agli altri accusati ciò che gli accusatori volevano; e non passarono molti giorni che il vecchio dottore era chiuso nella torre, come reo di aver cospirato col re di Spagna contro la vita della regina e di don Antonio. Fattosi il processo, il Lopez fu condannato a morte. La prova più schiacciante della reità del pover'uomo si trovò nella sua religione. " Questo traditore spergiuro e micidiale, disse il procuratore della corona, questo dottore ebreo è peggiore di Giuda stesso „. I giudici, fra i quali era l'Essex, non si contentarono di condannarlo, lo coprirono di contumelie. *Astuto e sordido, mercenario e corrotto*, furono i più gentili epiteti coi quali assalirono l'infelice, che agli occhi loro non era più il dottor Lopez, era semplicemente un vile giudeo.

L'opera del tribunale fu compiuta in modo degno

dal popolo. Quando il dottore, sei settimane dopo la sentenza (perchè la regina non volle da principio firmarla), fu tratto al supplizio, tutta la gente era per le strade come ad una festa. Egli che, consapevole della inutilità d'ogni difesa, erasi nel giudizio limitato a dichiarare che aveva, confessandosi reo, calunniato sè stesso per salvarsi dalla tortura, allorchè fu sul palco dinanzi a quella folla raccoltasi per il gusto di vederlo morire, si provò ad arringarla; ma un urlìo feroce avventandogli sulla faccia un'ondata d'insulti lo interruppe alle prime parole. Allora, esasperato, mentre il boia si disponeva ad assestargli il laccio alla gola, gridò: " Ebbene, si, io amo la regina ed Antonio, come amo il vostro Gesù Cristo ". Un alto scoppio di risa accolse la derisoria dichiarazione; e quando, caduta la tavola di sotto i piedi al paziente, il corpo di lui oscillò nel vuoto, la folla gridò soddisfatta: è un giudeo.

II.

Chi non ha veduto in qualcuna delle tante edizioni illustrate dello Shakespeare una di quelle brutte figure con le quali gli illustratori hanno inteso di rappresentare Shylock? Ce n'è, fra le altre, una che lo figura nel punto in che egli, dopo la sentenza di Porzia nella scena del giudizio, si mostra, in tutto l'atteggiamento della persona, disfatto, annientato: tuttavia, padroneggiandosi ancora, non dice altro se non: " Vi prego, permettete che io m'allontani, non mi sento bene ".

Il corpo magro e ricurvo nasconde le sue forme in una rozza cappa, che una fascia del medesimo

panno cinge alla vita; dalle maniche larghe spioventi pendono inerti le braccia, come fossero di legno; la barba lunga, appuntata, arruffata, accarezza colle estreme punte la cintura del vestito, lasciandovi i segni di sue carezze; i capelli radi, sconosciuti al pettine, si azzuffano sulla nuca, scappano dietro le tempie; dietro le tempie di quella povera testa, che già avvezza ad inchinarsi in segno di ossequio schernitore, ora è piegata sul petto, in atto di abbattimento supremo.

In questa tradizionale figura dell'aborrito giudeo, che tutti gl'illustratori dello Shakespeare riproducono con poche e leggiere variazioni, mi par di vedere, non so perchè, il ritratto del povero Lopez quando era condotto al supplizio.

Io non dirò se le somiglianze trovate dal Lee fra la storia del dottore ebreo e la parte di Shylock nel *Mercante di Venezia* autorizzino la critica a ritenere che l'uno sia veramente il prototipo dell'altro: ma è una coincidenza abbastanza singolare che, proprio nel breve tempo corso fra la fortuna del dottor Lopez alla corte di Elisabetta e la tragica morte di lui, apparissero sulla scena inglese due drammi, ciascuno dei quali avente a protagonista un giudeo: e che, poco dopo quella morte, avvenuta nel 1594, apparisse terzo il dramma dello Shakespeare. Perchè la coincidenza fosse più singolare, varie circostanze concorrono a far credere che il Lopez, intimo di alcuni nobili protettori del teatro, avesse anche intimità coi principali scrittori ed attori drammatici, fra i quali lo Shakespeare ed il Burbadge, cioè il creatore del tipo immortale del Shylock e colui che primo lo interpretò sulla scena. Sia qualunque il valore di tale coincidenza, essa ci permette, se non altro, di affer-

mare che il fatto reale e i drammi si illustrano a vicenda ed illustrano insieme una triste pagina della storia del genere umano.

Del primo di quei drammi non è arrivata fino ai tempi nostri che una notizia di poche parole; la quale ha bastato ai critici per dedurne che lo Shakespeare traesse da quello il suo *Mercante di Venezia;* ma non sappiamo neppure con certezza chi fosse l'autore di quel dramma; sappiamo soltanto ch'esso fu composto e rappresentato poco innanzi al 1529. Ci è quindi forza, volendo studiare il tipo del giudeo nell'antico teatro inglese, limitare il nostro studio ai due drammi che soli rimangono, l'*Ebreo di Malta,* del Marlowe, composto intorno al 1590 e rappresentato poco appresso, quando il Lopez era ancora in auge, e il *Mercante di Venezia,* composto e rappresentato come ho detto, poco dopo la morte del Lopez. Il primo è quasi la profezia della tragica fine che aspettava il dottore ebreo; il secondo è, sotto una forma diversa, la rappresentazione e la futura vendetta della fatale ingiustizia ond'egli fu vittima.

Ad ambedue gli scrittori il tipo del giudeo era dato dalla opinione pubblica, fatta in gran parte, nella massima parte, di antichi rancori e pregiudizi, resi dal tempo più tenaci e crudeli. Quel tipo doveva essere un oggetto di aborrimento e di scherno, un uomo, cioè, deforme fino al grottesco, scellerato fino all' impossibile.

E tale è Barabba, l'ebreo del Marlowe. Per compiacere al pubblico che volea divertirsi alle spalle di lui, esso presentavasi sulla scena col volto contraffatto da un enorme naso posticcio; il resto della truccatura e dell'abbigliamento corrispondendo naturalmente alla faccia. Ciò quanto alla deformità.

Quanto alla scelleraggine, Barabba è a dirittura un mostro. Cioè, no: questa parola convenzionale usata a designare ciò che vi ha di straordinario, di trascendente, di superlativo, nei delinquenti, impallidisce davanti alle scelleraggini di Barabba. Barabba è Barabba. Chi vuol conoscerlo, non ha che un mezzo, leggere il dramma del Marlowe.

III.

I Turchi si presentano a Malta per esigere un grosso tributo che da dieci anni non riscuotevano, e il governatore stabilisce che il tributo, pel pagamento del quale riesce ad ottenere un mese di respiro, peserà tutto sugli ebrei, ciascuno dei quali dovrà dare la metà di quanto possiede. Chi d'essi ricusa, dovrà farsi cristiano; chi ricusa anche ciò, avrà confiscati tutti i beni. La ragione di questa maniera di giustizia la dice il governatore a Barabba: “ Queste tasse, questi guai ci cadono addosso, perchè noi tolleriamo che le vostre odiose vite insultino con la maledetta loro esistenza il cielo „. Bastano queste parole a mostrare che cosa fossero ed in qual conto fossero tenuti gli ebrei nella società inglese del secolo decimosesto.

Il più ricco fra essi a Malta, sterminatamente ricco, era Barabba: le sue navi, sparse per tutti i mari, gli portavano tesori da tutte le parti del mondo; una sola delle sue pietre preziose (e n'avea piene le sacca ne' suoi magazzini) sarebbe bastata a riscattare dalla prigionia i più grandi re della terra. “ Metà della mia sostanza è la ricchezza di una città „ dice Barabba al governatore, quando questi impone anche a lui il tributo.

Barabba ricusa di pagare; ricusa anche di farsi cristiano, perchè odia e disprezza i cristiani; " se fra gli ebrei c'è qualche tristo, i cristiani, dice egli, sono tristi tutti quanti „; e quando per non perdere tutto il suo, si rassegna a darne la metà, il governatore dice che oramai è troppo tardi, ed applica a lui la parte più dura della legge.

Spogliato di quanto possiede, Barabba non ha più che un pensiero, anzi due: ricuperare ciò che può, e vendicarsi. Egli ha una figlia, Abigaille, che ama a suo modo, cioè molto meno delle sue ricchezze e della sua vendetta; alle quali saprà, occorrendo, sacrificarla. " Io ho una sola figlia, dice egli, che mi è cara come era cara ad Agamennone la sua Ifigenia „. Proprio così.

Quando la casa dell'ebreo dopo la confisca è trasformata in un monastero, egli persuade la figlia a fingersi convertita al cristianesimo e farsi monaca, per entrare in quella casa e recuperargli le ricchezze ch'ei vi ha nascoste. La figlia obbedisce, e adempiuto il desiderio del padre, fugge dal convento e torna con lui.

Due giovani cristiani amano la giovine ebrea; uno dei quali è da lei corrisposto: l'altro, non corrisposto, è il figlio del governatore. Barabba li odia entrambi; e con una infame macchinazione, della quale si rende complice, parte costretta, parte incosciente, la figlia, li fa morire. Questa, allora, straziata dai rimorsi, si converte al cristianesimo e torna in convento: il padre la maledice, e per opera di un suo schiavo, Ithamore, degno compagno delle sue scelleraggini, le manda in una zuppa un veleno, che uccide lei e tutte le monache. Abigaille, prima di morire, si confessa ad un frate; il quale, pensando trar

partito del segreto avuto nella confessione, fa sapere a Barabba ch'egli conosce tutti i suoi delitti: Barabba finge di volersi convertire, attira in sua casa il frate, e lo strangola; poi fa credere a un altro frate, il quale faceva concorrenza al primo nella conversione del ricco giudeo, che l'uccisore è stato lui, lo denuncia, e lo fa impiccare.

Allettato e circuito da una cortigiana e da un amico di essa, lo schiavo di Barabba, dopo aver carpito parecchi denari al suo padrone, lo tradisce e lo denunzia. Barabba, non senza aver prima avvelenato i suoi traditori, è preso; e, quando quelli muoiono, fintosi e creduto morto anche lui, è gettato giù dalle mura. Scampa, ed ha tempo di compiere nuovi delitti.

I Turchi, ai quali il governo di Malta, spirato il termine, avea negato di pagare il tributo, preferendo tentare di liberarsi con la guerra dalla loro soggezione, erano venuti ad assediare la città. Barabba si introduce in essa per una via sotterranea a lui nota, ed in prezzo del tradimento è dal capo dei Turchi, Selim Calymath, nominato governatore. Pensa allora che, per assicurarsi il dominio, gli gioverebbe avere amici i cristiani, ed offre a questi di tradire i Turchi per loro. Il vecchio governatore finge di accordarsi con lui, ma ordina le cose in modo che Barabba rimane egli stesso vittima del suo tradimento.

L'esercito turco è tutto in potere dei Maltesi: ma, nel banchetto d'addio a Calymath e agli altri condottieri, la sala, invece di sprofondarsi sotto ai loro piedi, come Barabba avea disegnato, si sprofonda sotto i piedi di Barabba, ed egli precipita in una caldaia, dove spira, imprecando ai cristiani ed ai turchi.

" Gitta fuori o Barabba, il tuo odio supremo, e nella furia dei tuoi tormenti cerca di morire da forte.

Sappi, o governatore, che sono io che uccisi tuo figlio.... Sappi, o Calymath, che io aveva disegnato d'esterminarti; e se non fossi caduto in questo tranello, vi avrei pieni tutti di confusione, o dannati cristiani, o cani, o turchi infedeli. Ma il calore estremo comincia a straziarmi con intollerabili torture. Muori, o vita, invólati, o anima, maledici, o lingua, fin che puoi, e muori „.

Si può giurare che non appena il famoso attore Edoardo Alleyn aveva finito di pronunziare, fra i contorcimenti del simulato spasimo, queste parole, un applauso unanime e fragoroso scoppiava nel teatro; e il pubblico, tornando a casa dopo la recita, si compiaceva di aver pregustata un po' di quella sodisfazione che doveva provare intera qualche anno più tardi, assistendo alla impiccagione del povero Lopez.

L'ammasso d'inconcepibili atrocità, che è nel dramma del Marlowe, non va, s'intende, messo tutto in conto dell'odio col quale il popolo inglese del secolo decimosesto proseguiva gli ebrei; è giusto attribuirne una parte anche alla sbrigliata fantasia del poeta, e al desiderio, naturale in lui, d'incontrare il gusto del pubblico. Al quale non pareva d'avere speso giustificatamente i suoi denari per assistere ad una rappresentazione drammatica, se al calare della tela il palcoscenico non era seminato di cadaveri.

Ma data pure a queste cagioni la debita parte delle atrocità del dramma marlowiano, la somma di esse, che rimane a carico dell'avversione popolare contro gli ebrei, è sempre enorme. E rimane quasi interamente a carico di tale avversione, la natura odiosa di quelle atrocità. Per convincersi di ciò, basta paragonare l'*Ebreo di Malta* con un altro qualunque dei drammi del Marlowe; per esempio, col *Tamer-*

lano. Anche questo dramma è un tessuto di violenze e d'orrori; ma Tamerlano è un conquistatore, è un Attila in grande, mandato da Dio a desolare la terra e divenirne il monarca; perciò le stragi di lui non hanno l'odiosità di quelle di Barabba. I delitti di Tamerlano sono l'effetto di una pazzia ambiziosa che ha proporzioni colossali; quelli di Barabba provengono da naturale malvagità d'animo; e c'è tanta sproporzione fra essi e l'ingiustizia da lui patita, che quasi la giustificano.

Se la uccisione del figlio del governatore può avere una causa nell'odio che il giudeo ha per il padre di lui, dal quale è stato spogliato di tutti i suoi beni, l'uccisione dell'altro amante di Abigaille non ha altri motivi che la religione e la povertà del giovine. Più odiosa ancora l'uccisione di Abigaille, non d'altro rea che di avere obbedito al padre e d'essere un testimonio vivente dei delitti di lui. Il tradimento è sempre ignobile e vituperoso; ma quando Barabba tradisce i cristiani, la sete di vendetta spiega l'azione di lui, e ne scema in parte l'infamia e la odiosità; quando invece tradisce i turchi, l'atto non ha altro movente che l'abietto egoismo di lui.

Tuttavia questi fatti non bastano a mettere in piena luce la naturale malvagità di Barabba. Per vederla tutta intera, e vedere sotto quali mostruose parvenze i poeti drammatici e gli spettatori si compiacessero raffigurare e vedere raffigurato il vile giudeo, bisogna leggere questa conversazione fra Barabba e il suo schiavo.

Barabba. Ora dimmi come ti chiami, dove sei nato, la tua condizione e la professione.

Ithamore. In fede mia, signore, la mia nascita è molto

bassa, il mio nome è Ithamore, e la mia professione tutto ciò che a voi piacerà.

Barabba. Tu non hai nessun mestiere? Allora ascoltami, e t'insegnerò che cosa devi fare. Innanzi tutto, bisogna che tu non conosca affatto questi sentimenti, compassione, amore, vana speranza e vile paura; che tu non ti commuova di niente, che tu non abbia pietà di nessuno, che tu sorrida in cuor tuo quando sentirai gemere qualche cristiano.

Ithamore. O bravo padrone! Io adoro per ciò il vostro naso.

Barabba. Quanto a me, io esco la notte e uccido i poveri infermi che gemono sotto le mura; talvolta vado attorno avvelenando i pozzi: di tratto in tratto, per mantenere il furto fra i cristiani, perdo volentieri qualche corona, e così, passeggiando nella mia galleria, ho il gusto di vederli passare ammanettati davanti alla mia porta. Da giovine studiai medicina, e cominciai ad esercitarla fra gli Italiani. Io arricchii i loro preti coi funerali, e tenni incessantemente occupate le braccia del becchino a scavar fosse e suonare a morto. Dopo ciò feci l'ingegnere, e nelle guerre tra la Francia e la Germania, sotto pretesto di aiutare Carlo quinto, uccisi amici e nemici co' miei strattagemmi. Appresso, mi misi a fare l'usuraio, e a forza d'estorsioni, di ruberie, di confische e di astuzie da sensale, in un anno empii le prigioni di falliti, e gli spedali di orfani. Ogni nuova luna l'uno o l'altro impazziva; di tratto in tratto qualcuno s'impiccava per disperazione, portando attaccata dinanzi al petto una lunga scritta che narrava i tormenti inflittigli da me con l'usura. È nota la benedizione che tutto ciò mi ha fruttato: io ho tanti danari che potrei comprare la città intera. Ma dimmi, tu come hai passato il tuo tempo?

Ithamore. In fede mia, padrone, nell'incendiare villaggi cristiani, nell'incatenare eunuchi, nel legare galeotti. Una volta io facevo l'ostiere, tenevo una locanda, e di notte m'introducevo furtivamente nelle camere dei viaggiatori, e tagliavo loro la gola. Una volta, a Gerusalemme, sparsi della polvere sopra le pietre sulle quali i pellegrini s'inginocchiavano e i loro ginocchi rimasero così bene scottati, che io non ho mai riso

tanto in vita mia, quanto a vedere gli stroppii tornare zoppicando sulle gruccie alle loro case cristiane.

Barabba. Va bene, anche ciò è qualche cosa: considerami come tuo camerata. Noi siamo entrambi due scellerati, due circoncisi; odiamo tutti due i cristiani: sii fedele e segreto, non mancherai mai di denari.

Nel dialogo che abbiamo riferito, Barabba non ha niente da invidiare ai delinquenti più celebri. E pure in questa cinica e grottesca figura di malfattore il poeta ha saputo mettere un soffio potente di poesia, che in parte la salva da quel senso di nausea e di ribrezzo che destano tutte le umani abiezioni. E (cosa che a primo aspetto può parere strana), questo soffio di poesia anima e muove quella parte morale dell'uomo che meno parrebbe capace di essere, non dirò nobilitata, ma sollevata dal fango, l'avarizia.

I critici inglesi notano giustamente una differenza grande fra i due primi atti del dramma e i tre rimanenti. Nei primi due atti, dicono essi, la sinistra figura dell'ebreo è fortemente concepita e largamente e sicuramente disegnata; negli ultimi tre diventa una caricatura. A spiegare questa differenza, alcuni han supposto che il Marlowe, fatto il disegno del dramma, e composti i due primi atti, non potendo, qual si fosse il motivo, scrivere da sè i rimanenti, ne lasciasse ad altri la esecuzione; o che, se scrisse da sè anche questi, non potesse per la fretta mettere in essi la meditazione e la cura che avea messa nei primi.

Comunque sia di ciò, la figura dell'avaro nei primi due atti del dramma è così diversa da tutti gli altri avari rappresentati con la parola, e così grandiosa, che l'avarizia non ha in essa niente di quella che pare la sua caratteristica naturale, l'ignobiltà. L'avaro è naturalmente sordido; Barabba è un gran signore;

l'avarizia è in lui una forma d'ambizione; egli ama la ricchezza, perchè la ricchezza è potenza; egli parla de' suoi tesori come un monarca de' suoi regni, come un conquistatore degli imperi da lui soggiogati.

IV.

Al cominciare del dramma, Barabba è nel suo scrittoio con dei mucchi d'oro dinanzi: e si presenta al pubblico con questo monologo.

" Ecco ciò che mi ha fruttato questa spedizione; e il carico di una terza parte delle mie navi persiane calcolato e pagato. Quanto a quelli uomini di Saba e d'Uz, che hanno comprato i miei olii spagnuoli e i miei vini di Grecia, io ho messe là in una borsa le loro miserabili monete. Oh che noia contare quella miseria! Benedetti gli arabi, che pagano da signori in moneta d'oro le cose delle quali fanno commercio: con essi l'uomo può contare comodamente in un giorno ciò che basta al mantenimento di tutta la sua vita. Il povero diavolo che non ha mai maneggiato una sovrana rimarrebbe sbalordito davanti a questi mucchi di denaro. Ma quegli i cui forzieri cerchiati d'acciaio son pieni, che s'è stancato per anni ed anni a contare consumandosi l'estremità delle dita, non ha più voglia, arrivato alla vecchiezza, di durare questa fatica, di sudare a morte per una sterlina. Oh! i mercanti delle miniere d'India, quelli mi piacciono! che fanno traffico del più puro metallo; e il ricco Moro, che può nelle balze orientali raccogliere le sue ricchezze, senza tenerne registro, che può ammucchiare nella sua casa le perle, come fossero pietre, riceverle liberamente e venderle a peso; sacchi d'opali fiammeg-

gianti, zaffiri, ametiste, giacinti, duri topazii, smeraldi verdi com'erba, superbi rubini, diamanti che scintillano, e pietre preziose rare e di sì gran pregio, che una sola presa a caso, e del peso di un carato, può bastare, nel giorno della sciagura, a riscattare grandi re dalla servitù. Così fatta è appunto la mia ricchezza; e così parmi che gli uomini di giudizio dovrebbero ritrarsi da un traffico volgare, e a misura che la loro ricchezza cresce, racchiudere infiniti tesori in una piccola stanza „.

Chi parla così è veramente un avaro magnifico. E bisogna sentirlo in Senato, come tien testa al governatore, come stigmatizza la viltà dei suoi compagni di religione quando essi si rassegnano a dare la metà dei loro beni! “ Ah vigliacchi, gente di fango, non già ebrei; e vi assoggettate così ignominiosamente ad abbandonare i vostri beni a loro discrezione? „ Quando poi sente che sarà spogliato di tutto, dice al governatore: “ Ah, voi volele rubarmi i miei beni? Il fondamento della vostra religione è dunque il furto? „ Qual differenza da questo avaro all'avaro di Molière, a quel misero Arpagone, che vive segregato dal mondo nella oscurità della sua casa, povera sotto le apparenze dell'agiatezza; che tiene cavalli, e per non spendere nella biada, li lascia languire di fame; che dà un pranzo e lesina sulla spesa; che, se vede accese due candele, ne spenge una; che acconsente al matrimonio dei suoi figli, purchè gli paghino il vestito nuovo per assistere alle nozze!

Non perciò Barabba ama le sue ricchezze meno furiosamente di Arpagone: anzi questo amore ha in lui trasporti di delirio, superiori forse a quelli dell'avaro del Molière, senza forse più poetici.

La più bella scena della commedia francese, la

sola scena veramente superiore, veramente degna dell'autore del *Misantropo* e del *Tartufo,* è il monologo in fine dell'atto quarto, allorchè Arpagone, accortosi che gli hanno rubato il tesoro, accorre fuori di sè, e prende sè stesso per il ladro, e si afferra un braccio con l'altra mano, e grida: " Chi è là? ferma. Rendimi il mio denaro, briccone... Ah! son io! Il mio spirito è turbato, e ignoro dove sono, chi sono e che cosa faccio. Ahimè! mio povero denaro! mio povero denaro! mio caro amico! mi hanno privato di te; e poichè tu mi sei tolto, ho perduto il mio sostegno, la mia consolazione, la mia gioia; tutto è perduto per me, io non ho più niente che fare in questo mondo. Senza te mi è impossibile vivere. È finita; io non posso resistere; io muoio; io son morto; sono sotterrato „.

La situazione di Barabba è diversa. Egli aspetta a tarda notte con una lanterna in mano, dinanzi alla sua casa trasformata in convento; aspetta che Abigaille trovi i tesori ch'egli ha nascosti là, e glieli restituisca.

" Simile al corvo presago di sciagura, che col vuoto suo becco fa suonare il passaporto dell'ammalato, e nella tenebra della notte scuote dalle sue ali il contagio, angustiato e tormentato, corre il povero Barabba scagliando le sue fatali maledizioni contro i cristiani. Gli incerti piaceri del tempo dal piè veloce hanno preso il volo e mi hanno lasciato nella disperazione; delle mie ricchezze non resta più che il nudo ricordo, simile alla cicatrice del soldato che non può più rimarginarsi. O tu che con una colonna di fuoco guidasti i figli d'Israele a traverso le lugubri ombre, illumina la progenie d'Abramo: e dirigi in questa notte la mano di Abigaille! e dopo ciò

lascia che il giorno si cambi in tenebra eterna. Non può il sonno chiudere i vigilanti miei occhi, nè la quiete entrare ne' miei sconvolti pensieri finchè io non abbia la risposta della mia Abigaille „.

Abigaille comparisce sulla piattaforma superiore del palco scenico, in cerca di tesori, e Barabba, che non si è accorto di lei, prosegue il suo soliloquio.

“ Io mi ricordo le parole di quelle vecchie donne, che nella mia gioventù mi raccontavano le novelle, e parlavano di spiriti e d'ombre, che di notte vanno aggirandosi attorno al luogo dove è stato nascosto il tesoro: e mi par d'essere uno di quelli; poichè, finchè io vivo, qui vivrà la sola speranza dell'anima mia, e quando morrò, qui verrà il mio spirito a passeggiare „.

A un tratto Barabba crede vedere la figlia; e come Romeo quando Giulietta comparisce al balcone, prorompe: “ Fermo: quale stella brilla là nell'oriente? La stella polare della mia vita, se è Abigaille „. E Abigaille: “ Ecco qui, o padre, la tua felicità „. Gli getta i preziosi sacchetti: “ Prendi, prendi ancora; ancora, ancora „. E Barabba: “ O figliuola mia, o mio oro, o mia fortuna, o mia felicità! O forza dell'anima mia, o morte de'miei nemici; benvenuto sia il primo autore della mia felicità! O Abigaille, Abigaille, ch'io abbia qui anche te; e i miei desiderii saranno pienamente soddisfatti. Ma io voglio cavarti da codesto luogo. O mia figliuola, o danaro, o bellezza, o mia felicità! „

Abigaille avverte il padre che sta per suonare mezzanotte, l'ora in cui le monache si destano, e lo consiglia di partire. Ma la gioia dell'avaro non ha ancora finito di traboccare. “ Addio, gioia mia, e prendi dalle mia dita questo bacio che ti manda il mio cuore. Ora, o Febo, apri le palpebre del giorno,

e invece del corvo sveglia l'allodola del mattino, affinchè io possa volare con lei nell'aria, cantando sopra questi, com'essa fa sopra i suoi piccini: *Oh il dolce piacere del denaro!* „

Questa è bene poesia, è (non saprei come dire altrimenti) la poesia dell'avarizia. Barabba è così diverso da Arpagone e da tutti gli altri avari a noi noti, perchè in fin dei conti esso è, più che un'immagine dell'avaro nel significato ordinario della parola, la superba concezione poetica di uno smodato e delirante amore della ricchezza.

Fra i drammi del Marlowe l'*Ebreo di Malta*, benchè forse il più difettoso di tutti, fu quello che ebbe più larga e più durevole popolarità: e (ciò che può recare qualche meraviglia, e distruggere qualche illusione intorno alla cultura e al senso artistico del popolo inglese nel secolo decimosesto) quella popolarità fu dovuta, non alla parte migliore del dramma, ma alla più scadente, non ai primi due atti, ma agli ultimi tre. Il pubblico tornava al teatro, non per ammirare la grandiosa figura dell'avaro, e gli sprazzi di poesia onde l'autore avea saputo illuminare la sinistra fronte di lui; ma per ridere all'enorme naso di Barabba, per compiacersi nell'idea che lo scellerato giudeo era un mostro d'iniquità, per assistere plaudendo agli atroci spasimi della sua morte.

Chi sa che in mezzo agli spettatori plaudenti non si trovasse il povero Lopez!

V.

Il Marlowe, incarnando la sua magnifica idea dell'avarizia nel grottesco tipo del giudeo datogli

dall'opinione pubblica, seppe, come abbiamo veduto, trasformare questo tipo in una grandiosa figura, non indegna, per qualche rispetto, di stare accanto a quei superbi rappresentanti del male che nella poesia moderna si chiamano Satana, Capaneo, Mefistofele.

E lo Shakespeare? — Lo Shakespeare fece qualche cosa di meglio, di molto meglio; trasformò il poetico mostro del Marlowe in un essere umano.

Nessun dubbio che Shylock è figlio legittimo di Barabba; ma un figlio essenzialmente diverso dal padre, al quale non deve altro fuorchè l'origine. Shylock è una delle più grandi creazioni dello Shakespeare, ed è, come tutte le grandi creazioni di lui, un carattere profondamente vero, un essere nel quale sentiamo vivere e agitarsi le passioni, i sentimenti e i pensieri che noi tutti portiamo dentro di noi. Di fronte a Shylock, Barabba e Arpagone sono due semplici astrazioni; la prima delle quali ha le sue radici profonde nel cuore e nella fantasia del poeta, la seconda è interamente campata in aria.

Che cosa volle fare lo Shakespeare col suo Shylock? — Nè più nè meno di ciò che volle il Marlowe col suo Barabba; dilettare il pubblico, offrendo in pasto agli oltraggi e agli scherni degli spettatori un'immagine odiosa dell'aborrito giudeo. So che altri non è di questa opinione; ma io spero di poter dare nel seguito del mio scritto la dimostrazione di quanto affermo. — Come va però che l'effetto prodotto in noi oggi dal dramma dello Shakespeare è affatto diverso?

" Quando io vidi rappresentare questo dramma a Drury-Lane, narra Enrico Heine, c'era dietro me nel palco una bella e pallida inglese, che alla fine dell'atto quarto si mise a piangere a calde lacrime,

esclamando ripetutamente: — Hanno fatto un'ingiustizia a questo povero uomo! — Era un viso di un purissimo ovale greco, con grandi occhi neri, che io non ho mai potuto dimenticare. Non li ho mai potuti dimenticare quei grandi occhi neri che avevano pianto per Shylock „.

La compiacenza con la quale l'autore dei *Reisebilder* narra questo fatto tradisce la simpatia dell'ebreo per l'ebreo, e ci avverte che una sottile punta di esagerazione potè quasi inconsapevolmente filtrarsi nel ragionamento da lui edificato sopra il fatto stesso, e nelle conseguenze che ne dedusse.

È vero, agli occhi di noi uomini del secolo decimonono, liberi dai pregiudizi di religione, Shylock si è interamente trasformato da ciò che era per i protestanti inglesi del secolo decimosesto, per i quali lo Shakespeare lo compose; l'aborrito giudeo è diventato per noi un terribile accusatore del fanatismo che perseguitò e oppresse per secoli la sua razza; la voce di lui, che i contemporanei avrebbero coperta con gli urli e soffocata col capestro, s'egli fosse stato una persona reale, come il povero Lopez, va dritta al nostro cuore e alla nostra mente e ci fa sentire e ci persuade che i veri colpevoli della crudeltà di Shylock furono i suoi persecutori: nella lunga e accanita lotta di parole che Shylock combatte co' suoi nemici, i cristiani, noi sentiamo che la logica e la giustizia stanno dalla parte di lui, e riconosciamo con la bella e pallida inglese che la sentenza onde alla fine dell'atto quarto Porzia colpisce il povero giudeo è supremamente ingiusta: con tutto ciò io non saprei sottoscrivere al giudizio dell'Heine, affermante che Shylock è, ad eccezione di Porzia, il personaggio più rispettabile di tutto il dramma. Cioè, più rispettabile potrà

darsi, non certo amabile. Antonio, Bassanio e Porzia stessa, i principali personaggi in relazione con lui, sono tinti tutti della medesima pece, l'ingiusta avversione al giudeo; anzi Porzia è nel fatto la più crudele di tutti con esso; ma tutti ci si mostrano, per qualche aspetto del loro carattere, degni di stima e di simpatia; ciò che non possiamo dire di Shylock. La nostra ragione assolve la crudeltà del giudeo; assolve anche la sua avarizia; ma la crudeltà e l'avarizia non cessano per questo di esserci odiose.

Shylock si presenta nel primo atto in una scena con Bassanio, che gli domanda in prestito tremila ducati, dei quali ha bisogno per fare la sua corte a Porzia, e pei quali offre la garanzia del suo amico Antonio, il ricco mercante di Venezia. Da buon usuraio, Shylock considera che tutte le ricchezze d'Antonio sono nelle sue navi, e che queste sono tutte in mare, e che il mare è infido; tuttavia, dopo aver bene considerato, conclude che la garanzia d'Antonio gli pare sufficiente. Questa volta Shylock vuol piuttosto parere, che essere un usuraio sospettoso ed accorto: un'altra cosa gli sta sul cuore. Domanda a Bassanio se può parlare con Antonio: intanto questi arriva; ed egli al vederlo dice fra sè: " Che aspetto di pubblicano lusingatore! Io lo odio perchè egli è cristiano; anche perchè nella sua vile semplicità presta denari *gratis,* facendo abbassare il saggio dello sconto qui da noi in Venezia. Ma se mi riesce di mettergli le unghie addosso, io sazierò l'antico odio che gli porto. Egli aborre la nostra santa nazione; ed anche nel luogo dove si riuniscono i mercanti si fa beffe di me, dei miei affari e dei miei onesti guadagni, che chiama usura. Sia maledetta la mia tribù se io gli perdono! "

Antonio si rivolge al giudeo con queste superbe parole: " Shylock, benchè io non sia uso di dare o prendere in prestito denari a interesse, tuttavia, per sovvenire gli urgenti bisogni dell'amico mio, questa volta farò una eccezione „. " Ah, voi non date nè prendete denari a interesse! „ risponde Shylock; e con un esempio tratto dalla Scrittura vuol dimostrargli che il guadagno è cosa, non solo lecita, ma benedetta da Dio. E Antonio rivolto a Bassanio, dice: " Notate, Bassanio; il diavolo può citare la Scrittura per giustificare i suoi disegni. Un'anima malvagia che produce una testimonianza divina è come un assassino che ha sul labbro il sorriso, è come un frutto bello di fuori e marcio dentro „.

Confessiamo che questo è un singolar modo di parlare di un uomo al quale si domanda un favore: e pure Antonio è, con tutti gli altri, la cortesia in persona.

Ma Shylock non è un uomo, è il vile giudeo.

Il vile giudeo però ha una mente che pensa, ha un'anima che sente, che sente tutte le indegnità delle quali è vittima; e quando non ne può più, conviene che anch'egli scatti: " Signor Antonio, molte e molte volte a Rialto voi mi avete maltrattato a cagione dei miei denari e dei miei guadagni: tuttavia ho sopportato ciò stringendomi pazientemente nelle spalle perchè il soffrire è la divisa di tutta la nostra razza. Voi mi avete chiamato miscredente, cane, assassino; voi mi avete sputato addosso; e tutto questo per l'uso che io fo di ciò che è mio. Benone: ora pare che abbiate bisogno del mio aiuto; voi venite da me e dite: *Shylock, noi vorremmo dei denari;* voi dite così; voi che avete scaraventato sulla mia barba i vostri scaracchi, che mi avete scacciato col piede come scac-

ciereste dalla vostra soglia un cane rognoso, voi avete bisogno di denaro. Che cosa debbo dirvi? Non dovrei io dirvi: *Un cane possiede forse denaro? È egli possibile che un cane abbia da prestare tremila ducati?* Ovvero, inchinandomi fino a terra, vi risponderò col tuono di voce di uno schiavo, tremante per la paura, e osando appena parlare: *Mio buon signore, voi sputaste sopra di me mercoledì passato; voi il tal giorno mi cacciaste a pedate; un'altra volta mi chiamaste cane, e per queste cortesie, ecco, io vi presterò tutto il denaro che mi chiedete* „.

Se queste amare parole fossero uscite da altra bocca che quella di Shylock, ciascuna di esse sarebbe stata una dolorosa trafitta al cuore di Antonio: ma al vile giudeo l'onesto mercante risponde che probabilmente seguiterà a dargli gli stessi titoli, a sputargli addosso, a scacciarlo a suon di pedate: se vuol prestare il denaro, lo presti, non come ad amici, ma come a nemici, coi quali potrà tanto più volentieri incrudelire, se essi non pagheranno.

Dopo l'insulto, la sfida. E il giudeo l'accetta; ma in apparenza, vuol vincere di cortesia e di generosità i suoi persecutori: “ Sta bene, io vi presterò il denaro, e senza interesse: soltanto voi, signor Antonio, mi firmerete un foglio, nel quale, così per bizzarria, sarà detto che, se quella tal somma non mi sarà restituita quel tal giorno in quel tal luogo, la multa che voi mi dovrete, sarà una libbra della vostra bella carne, da tagliarsi in qual parte del vostro corpo mi piacerà „. “ In fede mia, va bene, „ risponde Antonio; e perchè Bassanio non vorrebbe ch'egli firmasse una simile obbligazione, lo rassicura dicendo: “ Di che hai paura? Un mese prima che l'obbliga-

zione scada, avrò incassato nove volte tanto il denaro occorrente „.

Dopo questa presentazione noi già conosciamo l'ebreo, noi gli abbiamo letto nel cuore. Gl'insulti, le offese, le persecuzioni dei cristiani contro i giudei hanno accumulato in quel cuore un immenso deposito d'òdio. Se Shylock potesse stringere tutti i cristiani nel pugno e mozzare tutte le loro teste come una sola, forse sarebbe sazia la sua sete ardentissima di vendetta. Ciò non potendo, il suo odio si è concentrato tutto sopra un sol uomo, che è come il rappresentante dei cristiani, il cristiano per eccellenza; ed è anche il nemico personale di lui Shylock.

VI.

La favola della multa di carne non ha per sè stessa nessuna apparenza di verità. Se nelle antichissime leggi romane era scritto che il creditore poteva tagliare a pezzi il debitore insolvente, non consta che la barbara legge fosse mai eseguita. Tanto meno è da credere che ai tempi dello Shakespeare potesse parere verosimile quel patto sanguinoso fra un creditore e un debitore, e che il creditore ardisse chiederne l'adempimento dinanzi ai tribunali. Tuttavia la verità umana del carattere di Shylock è tanta, e la manifestazione dell'odio in lui così potente, che quel patto inverosimile ci par verosimile; o meglio, che la inverosimiglianza di esso ci sfugge, come cosa secondaria e di quasi nessuna importanza.

L'odio del giudeo, già grande e feroce fin dal presentarsi di lui su la scena, si accresce e si irrita

per gli avvenimenti che svolgonsi durante l'azione del dramma.

Shylock ha, come Barabba, una figlia, che, come la figlia di Barabba, ama un cristiano, dal quale è riamata. Ma mentre Abigaille è un debole istrumento nelle mani scellerate del padre, Jessica è una ribelle. Invano Shylock ha cercato educarla all'austera riservatezza delle donne ebree, invano le ha sempre raccomandato di *tener ben chiusa la porta,* di *non lasciarvi entrare i futili schiamazzi della dissipazione,* di *non affacciarsi alla finestra a guardare quei pagliacci di cristiani che scorazzano per le vie mascherati.* Ciò che suo padre fugge ed aborre, Jessica lo cerca, lo ama; ella si sente soffocare nella pesante atmosfera della casa paterna; ella ha bisogno d'aria e di luce, d'allegria e d'amore; ella si vergogna d'essere la figliuola di Shylock. *I am a daughter to his blood, I am not to his manners.* E fugge dalla casa paterna, rubando al padre oro e gioielli, che porta in dote all'amante suo.

Ciò è un terribile colpo al povero Shylock. Gli iniqui cristiani lo han voluto ferire anche nella parte più viva del cuore, gli han sollevato contro *il sangue suo, la sua medesima carne.* Non basta: mentre egli si lamenta di ciò, lo scherniscono. “ Voi sapete meglio d'ogni altri, voi sapete meglio d'ogni altri la fuga di mia figlia, „ dice egli a Salarino e Solanio, due amici del seduttore. “ Sicuro, risponde Salarino, io conosco il sarto che ha cucito le ali con cui essa ha preso il volo „. (Era scappata di casa travestita da paggio). E Salarino: “ Shylock sapeva pure che l'uccello aveva messo le penne; e gli uccelli, quando hanno messo le penne, fuggono naturalmente dal nido „.

SHYLOCK. Ella sarà dannata per ciò.

SALARINO. Senza dubbio, purchè sia giudicata dal diavolo.

SHYLOCK. La mia propria carne, il mio proprio sangue ribellarmisi!

SOLANIO. Come, vecchia carogna! La carne ti si ribella a cotesta età?

SHYLOCK. Chiamo mia carne e mio sangue la figlia mia.

SALARINO. C'è più differenza fra la carne tua e quella di tua figlia che fra l'ambra nera e l'avorio, più differenza fra i vostri due sangui che fra il vino rosso e il vino del Reno.

Dopo ciò Salarino domanda a Shylock se ha sentito dire che Antonio abbia avuto delle perdite in mare; e quando l'ebreo risponde: " Se ciò è vero, colui pensi bene alla sua obbligazione, „ Salarino ha il coraggio di aggiungere: " Oh, se anche non ti paga, tu non pretenderai certo la sua carne: a che cosa ti servirebbe? „ — A che cosa gli servirebbe? — " S'ella non può servirmi ad altro, risponde Shylock, servirà a saziare la mia vendetta: egli mi ha screditato, e mi ha fatto perdere un mezzo milione, ha riso delle mie perdite, ha schernito i miei guadagni, ha vilipeso la mia nazione, ha attraversato i miei affari, ha raffreddato i miei amici, ha rinfocolato l'ire de' miei nemici: e tutto questo perchè? Io sono un *giudeo*. Un giudeo non ha mani, organi, proporzioni, sensi, affetti, passioni? non è forse nutrito dal medesimo cibo, ferito dalle stesse spade, soggetto alle stesse malattie, guarito dagli stessi rimedi, riscaldato e raffreddato dallo stesso inverno e dalla stessa estate, come un cristiano? Se voi ci pungete, forse non versiamo sangue? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci oltraggiate, non ci vendicheremo? Se noi somigliamo a voi in tutto il resto, vi somiglieremo anche in ciò.

Se un giudeo oltraggia un cristiano, qual'è la sua umiltà? La vendetta. Se un cristiano oltraggia un giudeo, come dimostrerà questi la sua pazienza secondo l'esempio dei cristiani? Vendicandosi. La scelleraggine che voi m'insegnate, io la metterò in pratica; e peggio per me se non saprò superare i maestri „.

Questa risposta, fu già osservato, è la più eloquente requisitoria che sia stata mai scritta contro le oppressioni che i cristiani fecero patire ai giudei; ma non c'è in essa una parola dalla quale apparisca la gioia di Shylock alla notizia delle perdite di Antonio. Questa gioia scatta selvaggiamente poco appresso quando il giudeo ha la conferma di quelle perdite dall'amico suo Tubal, da lui mandato a Genova in cerca di Jessica. — Perchè? — Quando parla co' suoi nemici, Shylock è sempre molto circospetto, non si abbandona mai a nessuna espansione.

Shylock. Ebbene, Tubal, quali notizie hai da Genova? Hai tu trovato mia figlia?

Tubal. Io sono andato e riandato dove ho udito parlare di lei, ma non m'è riuscito trovarla.

Shylock. Oh, ecco, ecco perduto un diamante che m'era costato duemila ducati a Francoforte! La maledizione non era mai caduta fino ad ora sulla nostra nazione; io fino ad ora non la avevo sentita. Duemila ducati spariti con quel diamante, ed altri preziosi, altri preziosi gioielli. Io vorrei che mia figlia fosse qui morta ai miei piedi con i gioielli alle sue orecchie; io vorrei che fosse qui sotterrata ai miei piedi con i ducati entro la sua cassa. Nessuna notizia di loro, nessuna; e non so quanto ho speso nelle ricerche. Così, perdita sopra perdita: tanto di rubatomi, ed altrettanto speso inutilmente per ricercare la roba rubata: e nessuna sodisfazione, nessuna vendetta; tutto il malanno sopra me solo; agli altri niente; niun altri piange, niun altri sospira fuori di me.

Tubal. Oh, anche altri hanno le loro disgrazie. Antonio, ho sentito dire a Genova....

Shylock. Come, come, come! Una disgrazia!

Tubal. Gli è naufragata una nave che veniva da Tripoli.

Shylock. Dio ti ringrazio, Dio ti ringrazio! Ma è vero, è proprio vero?

Tubal. Ho parlato con alcuni marinai scampati dal naufragio.

Shylock. Grazie, mio buon Tubal: queste son buone nuove: ah, ah, qui a Genova!

Tubal. A Genova vostra figlia, m'han detto, spese in una notte ottanta ducati.

Shylock. Tu mi pianti un pugnale nel cuore: io non rivedrò mai più il mio oro. Ottanta ducati in una sola volta! ottanta ducati.

Tubal. Tornando a Venezia, viaggiavano con me alcuni creditori d'Antonio, i quali giurarono ch'egli non poteva salvarsi dal fallimento.

Shylock. Oh, come sono contento! Io lo farò soffrire; io lo torturerò; oh come son contento!

Tubal. Uno di loro mi mostrò un anello che aveva avuto da vostra figlia in cambio di una scimmia.

Shylock. Maledizione su lei! Tu mi torturi, o Tubal. Era la mia turchina: quella che avevo avuta dalla mia Lia quand'ero giovinotto: io non l'avrei data per un deserto pieno di scimmie.

Tubal. Ma Antonio è certamente rovinato.

Shylock. Sì sì; è vero. Va', mio buon Tubal, trovami una guardia, tienla pronta due settimane avanti. S'egli non paga, io voglio avere il suo cuore; poichè quando egli non sarà più a Venezia, io potrò fare tutto il commercio che mi piacerà. Va', Tubal; vieni a raggiungermi alla nostra sinagoga; va', Tubal, mio buon Tubal, alla nostra sinagoga.

In questo breve dialogo, la figura di Shylock finisce di disegnarsi, e ci appare compiuta. Noi conoscevamo il giudeo; ora vediamo l'uomo, il marito il padre nelle sue relazioni con la società, con la fa-

miglia, con la religione; lo vediamo in preda a due sentimenti diversi, che si contendono tutto il suo cuore; il dolore feroce per il tradimento della figliuola, la gioia selvaggia per la speranza di vendicarsi d'Antonio; due sentimenti che si compenetrano l'un l'altro, l'un de' quali acuisce l'altro; come si compenetra in essi e li acuisce entrambi l'avarizia e l'avidità dell'ebreo.

A questo punto chi potrà meravigliarsi se Shylock, dato che Antonio non paghi, vorrà la libbra di carne, cioè la morte di lui? Chi anzi non si meraviglierebbe del contrario? Avanti che altri offra a Shylock il doppio, il decuplo della somma per la liberazione di Antonio, noi già sappiamo ch'egli ricuserà. E con quale soddisfazione, allorchè il termine fatale è scaduto senza che Antonio abbia pagato, il terribile giudeo, accennando al mercante, dice: " Eccolo l'imbecille che prestava denaro gratis! Carceriere, tenetelo d'occhio „. E Antonio, il virtuoso Antonio, ora non insulta più il vile giudeo; ora lo chiama il buon Shylock, ora gli dice molto dimessamente: " Ascoltami, te ne prego „. Se non che ora le parti sono invertite, e Shylock risponde freddo e superbo: " Non so che farmi delle tue parole, voglio l'adempimento della obbligazione „.

Oramai il giudeo si tiene sicuro del fatto suo. Antonio non gli fuggirà dalle mani. Le preghiere, le offerte del doge, di Bassanio e degli amici del mercante non han presa sul quel cuore corazzato d'odio. " Pei tuoi tremila ducati, gli dice Bassanio, eccone seimila „. " Se ciascuno di cotesti seimila ducati, risponde Shylock, fosse diviso in sei parti, e ciascuna parte fosse un ducato, io non li accetterei; io preferirei ancora l'esecuzione del contratto „. Tentati

invano tutti gli altri argomenti, il doge, dinanzi al quale si fa il giudizio, domanda per ultimo a Shylock: " Come puoi tu sperare che gli altri abbiano misericordia di te, se tu non ne hai nessuna degli altri? „

" Voi, risponde Shylock, avete fra voi molti schiavi, che adoperate come i vostri asini, i vostri cani e i vostri muli, in opere abbiette e servili, perchè li avete comprati. Dirò io forse a voi: Rendete loro la libertà, maritateli alle vostre figliuole? Vi domanderò io: Perchè sudano essi sotto i pesanti fardelli? Perchè i loro letti non sono soffici come i vostri? Perchè i loro palati non sono solleticati dalle medesime vivande? Voi mi rispondereste: Gli schiavi ci appartengono. Così rispondo io a voi: La libbra di carne che io chiedo la ho comprata a caro prezzo: essa è mia, ed io l'avrò. Se voi me la negate, maledizione sulla vostra legge: i decreti di Venezia non hanno più forza. Io aspetto giustizia. L'avrò? Rispondete „.

Dopo ciò il doge, veduta l'inutilità di ogni sforzo per piegare il giudeo, dichiara che porrà fine al giudizio, se in giornata non arrivi il dottore Bellario da Padova, chiamato a dare il suo parere. Intanto invece di Bellario, viene Porzia, sotto le spoglie di giudice; e, riconosciuta la ragione di Shylock, e tentato anch'essa invano di ridurre il giudeo a più mite consiglio, risolve la questione a danno di lui, con una sentenza, ch'è un tranello, con la nota sentenza della leggenda: — L'ebreo prenda la carne, ma non il sangue, e prenda una libbra esatta, nè più nè meno, pena la morte.

Come avviene che Shylock, così sottile e acuto ragionatore, non vede il tranello, non sa schermirsene, e si dà per vinto? Non avrebbe egli potuto

rispondere: " Che cosa mi venite a dire, che io non prenda il sangue? Dove si è mai veduta carne senza sangue? Che cos'altro è la carne se non vasi pieni di sangue? I vostri sono cavilli. Quanto al tagliare una libbra e non più, io taglierò prima un pezzetto, poi un altro e un altro, finchè non arrivi al peso giusto: ad ogni modo, se anche sgarrassi, mi assiste l'antica legge romana, la quale dispone: *Si plus minusve secuerint, sine fraude esto* ". Com'è che Shylock non si prova a dir niente di tutto ciò? ad opporre una ragione qualsiasi alla ingiusta e cavillosa sentenza di Porzia? Com'è che il terribile dialettico diventa tutto ad un tratto un imbecille? Io non so vedere altra ragione di ciò che questa: la leggenda si conchiudeva con quella sentenza, e la sentenza parve al poeta adattissima a produrre l'impressione ch'egli voleva fare nel pubblico.

Alla condanna di Shylock poteva bastare l'ultimo argomento addotto da Porzia, che cioè, avendo egli attentato alla vita di un cittadino, era dalle leggi di Venezia condannato alla confisca dei beni, e il suo capo abbandonato alla clemenza del doge. Ma la sentenza della leggenda chiudeva in modo più inaspettato e più comico il dramma; e per essa il vile giudeo rimaneva, anche egli come Barabba, vittima del tranello ch'egli stesso avea teso.

VII.

François Victor Hugo sostiene che col *Mercante di Venezia* lo Shakespeare volle, pur mascherando il suo proponimento, prendere la difesa dell'oppresso giudeo, rivendicarlo, riabilitarlo.

" Certo, scrive egli, l'impresa era difficile e pericolosa. Il fanatismo non si lasciava, in quella età furibonda, sfidare impunemente „.... " Lo Shakespeare dovè quindi prendere alcuni temperamenti, usare alcuni artifizi, per non esasperare il suo pubblico. L'interesse medesimo dell'oppresso esigeva che la difesa non fosse troppo aperta. Voler forzare il successo era un metterlo in pericolo: l'avvocato avrebbe compromessa la sua difesa alienandosi fin dalle prime la fiducia dei giurati „.

Questo che l'Hugo dice non mi pare interamente vero; ma interamente vero è ciò ch'egli soggiunge, che *il poeta rese al giudeo un'anima, volle cioè che la disumana azione di lui avesse una ragione umana.* E in questo aver reso al giudeo un'anima sta il segreto della impressione che il carattere di Shylock produce oggi in noi, tanto diversa da quella che dovè produrre nei contemporanei del poeta.

Neppure è esatto ciò che l'Hugo afferma, che *nessuno degli scrittori, i quali prima dello Shakespeare trattarono il soggetto del Mercante di Venezia, si provasse a spiegare con un motivo qualunque il sanguinoso contratto fra il giudeo e il cristiano.*

Anzi tutto nelle due più antiche versioni della leggenda, quella del *Dolopathos* e dei *Gesta romanorum,* che forse furono sconosciute all'Hugo, ed anche in qualche altra meno antica, chi presta il denaro non è un giudeo: nel *Dolopathos* è un servitore e nei *Gesta* un mercante; ciò che mostra che in origine la leggenda non fu inventata per odio dei giudei. Oltre ciò il servitore del *Dolopathos* ha un motivo del sanguinoso contratto; vuol vendicarsi del padrone, che in un impeto d'ira gli tagliò le gambe. Il motivo è come si vede, della natura stessa di quello di Shy-

lock; se non che è accennato appena, ed è di ben poca importanza, di fronte alle persecuzioni dalle quali è germogliato e cresciuto il terribile odio del giudeo contro Antonio.

Ma lo Shakespeare, spiegando con questa ragione umana la disumana azione di Shylock, ebbe proprio il riposto intendimento che gli attribuisce il suo traduttore francese? — Non credo.

Se intendo bene l'Hugo, il poeta avrebbe preso a fondamento del suo dramma la leggenda narrante la crudeltà del giudeo, tanto per dare, come si dice, della polvere negli occhi ai suoi spettatori; si sarebbe presentato sulla scena come accusatore e condannatore del giudeo, soltanto per poterlo difendere.— Ma difendere dinanzi a chi? Dinanzi ai contemporanei, o dinanzi ai posteri? — Qui sta il nodo della questione.

Lo Shakespeare, si dice oggi, è il poeta di tutti i tempi. Sta bene; purchè mi si consenta di credere che scrivendo i suoi drammi egli pensasse, sopra tutto, vorrei dire unicamente, al tempo suo. Per giudicare gl'intendimenti coi quali egli scrisse noi dobbiamo, io credo, guardare all'effetto che i suoi drammi produssero, o poterono produrre, sopra i contemporanei, non a quello che producono sopra noi oggi. Chi crederà che le splendide requisitorie di Shylock contro i cristiani commovessero gli spettatori inglesi del secolo decimosesto? — Io per me credo che esse non producessero al tempo dello Shakespeare effetto molto diverso da quello che produssero le arringhe del dottor Lopez sull'animo dei giudici che lo condannarono a morte. Il pubblico che a furia d'insulti avea ricacciato in gola al dottore della regina le parole con le quali ei voleva di sul patibolo giustificarsi, dovè

probabilmente accogliere a fischi o a risate le requisitorie di Shylock: gli applausi li serbò tutti per la crudele sentenza di Porzia.

La quale fu veramente crudele; nè veggo come possa accordarsi con essa l'idea che tutto il dramma sia una difesa dell'oppresso giudeo.

Porzia, dice l'Hugo, *rappresenta la legge dell'avvenire, la legge dell'amore, che vince la legge dell'odio, ràppresentata da Shylock. La sentenza di Porzia non colpisce il giudeo, colpisce il giudaismo e la barbara legge del taglione sanzionata da esso. Il trionfo del giudizio di Porzia è il trionfo della clemenza sulla vendetta.* — Tutto ciò, astrattamente parlando, potrà esser vero; ma nel caso concreto, rappresentato dal dramma dello Shakespeare, le cose procedono, a mio avviso, alquanto diversamente.

Ricavare dai drammi dello Shakespeare alti insegnamenti di morale, e teoriche di filosofia più o meno probabili, potrà essere, anzi è, un nobile esercizio intellettuale, ma non so se sia il miglior modo d'interpretare quei drammi. I personaggi di essi, dopo tutto, e anzi tutto, sono uomini e donne di carne e d'ossa, che pensano, sentono, e operano secondo le leggi eterne della natura; e come tali bisogna studiarli, chi voglia penetrare gl'intendimenti veri del poeta.

Ammettiamo pure: Porzia rappresenta la clemenza: e il bel ragionamento ch'essa far per persuadere Shylock ad esser clemente non potrebbe esser più bello. “ La clemenza cade come la dolce pioggia dal cielo sovra il piano sottoposto. Essa è una duplice benedizione; benedice colui che la esercita e colui a pro' del quale è esercitata. È ciò che avvi di più potente nella onnipotenza; e si addice al mo-

narca in trono meglio della corona: lo scettro mostra la forza della potenza temporale, gli attributi del rispetto e della maestà che fanno riveriti e temuti i re; ma la clemenza è al di sopra di questa autorità che viene dallo scettro, essa ha il suo trono nei cuori dei re, essa è un attributo di Dio stesso; e il potere terreno si mostra quasi divino quando la clemenza tempera la giustizia. Però, o giudeo, benchè la giustizia sia ciò che tu chiedi, considera questo, che per effetto della giustizia nessuno di noi sarebbe salvo; noi imploriamo tutti la clemenza; e ciò stesso deve insegnarci ad essere clementi con gli altri „.

Ma quando poi Shylock, spaventato scioccamente dalla sentenza di Porzia, rinunzia alla vendetta, rassegnandosi a riavere soltanto il suo danaro, in qual modo pratica Porzia per conto suo la generosa dottrina della clemenza da lei predicata al giudeo? — Non volesti il denaro quando io te lo offersi? gli dice; ebbene, ora non avrai niente, ora ti conviene rinunziare a tutto. — È clemenza questa? — Andiamo avanti. Il giudeo rinunzia a tutto; e non basta; lo si costringe a farsi cristiano, a prestare la metà di ciò ch'egli possiede ad Antonio, e a fare donazione di tutto il suo alla figlia che lo ha derubato, e all'uomo che gli ha rubato la figlia. Non basta ancora: dopo ciò, gli si domanda quasi per ischerno s'egli è soddisfatto; ed egli risponde ironicamente: Son sodisfatto. Lo strazio della ironia suona angoscioso nelle parole che seguono, e ch'io già citai: “ Di grazia, permettete ch'io m'allontani; non mi sento bene „.

E pure, trattando così il vile giudeo, Porzia il doge ed Antonio intendono di essere, non solo clementi, ma generosi con lui. Se tali non paiono a noi

oggi, tali dovettero parere, anzi parvero senza dubbio, ai contemporanei dello Shakespeare. La ragione del nostro diverso giudizio è molto semplice ed ovvia; ed io l'accennai già, ma mi piace ripeterla; per noi il vile giudeo non esiste più; per noi Shylock è un uomo come un altro; il quale potrebbe anche essere ministro del tesoro, così nella protestante Inghilterra, come nel cattolico regno d'Italia.

Magari! Chi sa non riuscisse a trovare egli il segreto intorno al quale si affannano i nostri uomini di Stato, di togliere il disavanzo dal bilancio, senza diminuire le spese, nè aumentare le tasse.

VIII.

Mettendo sotto gli occhi dei lettori le figure di Barabba e di Shylock quali balzan fuori dai drammi del Marlowe e dello Shakespeare, io non ho inteso di fare una comparazione estetica di esse. Diamine! Mi ricordavo bene che tredici o quattordici anni fa il Swinburne scrisse, *molto vento di parole essere stato sciupato per istituire confronti fra il giudeo dello Shakespeare e quello del Marlowe,* due soggetti non aventi, secondo lui, nessun termine di paragone. Il mio intendimento è stato più umile e meno estetico: io ho voluto semplicemente mostrare come il tipo del giudeo, che i due grandi poeti attinsero col medesimo intendimento alla medesima fonte del pregiudizio popolare, assumesse nelle opere loro carattere intrinsecamente diverso. Perciò Barabba è rimasto quel ch'era, e Shylock si è meravigliosamente trasmutato.

Questa trasmutazione, che basta essa sola a far chiaro di quanto lo Shakespeare fosse più grande del Marlowe, può fornire argomento ad altre non vane considerazioni su l'ingegno e l'arte del poeta di Stratford. Se qualcuno mi domandasse, perchè non mi provo a farle, gli risponderei, che lo scritto è abbastanza lungo, e che gli scrittori che vogliono dir loro ogni cosa riescono più noiosi degli altri.

ROMEO E GIULIETTA

LE FONTI

INTRODUZIONE

“ I Veronesi, scriveva Giorgio Byron il 7 novembre 1816 da Verona all'amico suo Tommaso Moore, sono tenacissimi nel credere vera la storia di Giulietta; insistono nel fatto, dànno la data e mostrano la tomba „. Io non so se i Veronesi siano oggi egualmente tenaci in tale credenza: la gente del popolo, può darsi; gli uomini eruditi e colti, ne dubito. Ma cinquanta o sessanta anni fa non era così. Il veronese Alessandro Torri, il quale raccolse in un volume pubblicato a Pisa dal Nistri nel 1831 tutti gli scritti italiani in prosa e in versi e quante maggiori notizie potè intorno a Romeo e Giulietta, sostenne calorosamente che il fatto è storico, e che la nota terzina di Dante “ Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, ecc. „ allude evidentemente ad esso. Prima di lui questa opinione era stata messa innanzi e propugnata dall'amico suo dott. Filippo Scolari con tre lettere critiche pubblicate negli anni 1824, 1826, e 1830, e riunite poi da esso Torri, con un poemetto della Vordoni, in un solo volume, pubblicato nel 1831 a Livorno pei tipi del Masi.

Il Torri, che fu un fervido cultore degli studi danteschi, citava a sostegno della sua opinione un antico commentatore di Dante, secondo il quale i Montecchi e i Cappelletti sarebbero state due famiglie di Verona rivali tra loro; citava lo scrittore Girolamo Della Corte, il quale raccontò come vera la tragica fine di Romeo e Giulietta nella sua storia di Verona; citava finalmente quella specie di conca o vasca che trovasi ancora in una vigna presso Verona, e che la tradizione popolare chiama la tomba di Giulietta.

L'opinione dello Scolari e del Torri ebbe fino da principio valorosi e tenaci contradittori: primo fra questi Giuseppe Todeschini, il quale sostenne fino dal 1829 l'opinione contraria, che ribadì con nuovi e più forti argomenti nel 1857. I due scritti del Todeschini, in forma di lettere critiche, sono stampati in fine del volume delle Lettere storiche di Luigi Da Porto pubblicate da Bartolommeo Bressan nella biblioteca nazionale Le Monnier.

Il Todeschini nega che nella terzina di Dante vi sia nessuna allusione al fatto di Romeo e Giulietta. Le famiglie dei Montecchi e dei Capuleti, o Cappelletti, dice egli, le quali dovrebbero essere nemiche, risulta invece dalle indagini storiche più diligenti che appartennero allo stesso partito ghibellino. Anzi, uno dei più antichi commentatori di Dante afferma che i Montecchi e i Cappelletti non furono veramente due famiglie veronesi, ma che il poeta volle col primo di quei nomi indicare i ghibellini di Verona e coll'altro quelli di Cremona e di una parte della Lombardia. Un altro commentatore, pure antico, Benvenuto Rambaldi da Imola, che scrisse in un tempo molto vicino a Dante ed all'anno in cui sarebbe av-

venuto il fatto di Romeo e Giulietta, dice che i Montecchi e i Cappelletti furono, sì, due illustri famiglie veronesi, ma alleate insieme e lungamente in guerra con la famiglia dei Conti di San Bonifacio. Una cosa dunque, secondo il Todeschini, rimarrebbe assodata, nonostante la divergenza fra i due antichi commentatori di Dante da lui citati, che, cioè, i Montecchi e i Cappelletti non furono due famiglie rivali, ma dello stesso partito ed amiche. E la naturale interpretazione del verso dantesco sarebbe, che i Montecchi e i Cappelletti erano *tristi,* dolenti, perchè oppressi dai Guelfi per l'abbandono dell'Imperatore.

Domanda poi il Todeschini: Possibile mai che Dante, il quale doveva essere a Verona intorno al tempo in cui sarebbe avvenuto il fatto di Romeo e Giulietta, Dante che cantò Francesca da Rimini, la Pia dei Tolomei, il conte Ugolino, Piccarda, avesse taciuto nella sua *Commedia* di quel fatto così altamente drammatico e poetico, fatto che, se realmente accaduto, egli non poteva ignorare?

Quanto allo storico Della Corte, osserva il Todeschini, egli che scriveva a più di due secoli di distanza dal fatto di Giulietta e Romeo, non poteva appoggiarsi che sopra tre specie di documenti, le cronache nazionali, la tradizione popolare e la famosa tomba di Giulietta a Verona. Ma i cronisti veronesi non dicono verbo della storia di Giulietta e Romeo; tradizione popolare antica non sembra che vi fosse, poichè il Da Porto e il Bandello che primi narrano il fatto non accennano minimamente a nessuna tradizione, ma dicono di averlo saputo da un personaggio, che evidentemente è inventato da loro per comodo della novella; la tomba di Giulietta finalmente è un pezzo di pietra senza nessuna iscri-

zione, senza nessuna data, senza nessun emblema, e quindi senza nessun significato e nessuna autorità. Par chiaro dunque che il Della Corte non potè attingere ad altre fonti che alle novelle del Da Porto e del Bandello. Anzi, aggiunge il Todeschini, e lo dimostra, il Della Corte attinse direttamente al Bandello; lo dimostra, raffrontando alcuni luoghi della narrazione di lui con altri della novella del romanziere, dalla quale sono evidentemente derivati.

Rigettata l'origine storica, il Todeschini attribuisce l'invenzione del fatto interamente al Da Porto; e la spiega con una congettura, che, secondo me, ha il difetto di essere troppo ingegnosa. L'idea di narrare un fatto amoroso di tragico fine, sarebbe, secondo il Todeschini, venuta al Da Porto in seguito di un suo amore infelice. Venutagli l'idea, egli trasse buona parte della materia pel suo racconto, anzi il nòcciolo di esso, dal Novellino di Masuccio Salernitano; i nomi poi dei personaggi li prese dalla famiglia della donna amata e dalla sua professione di soldato di armatura leggera, scambiandoli, dando cioè alla donna il nome suo e pigliando per sè quello della donna. La donna amata dal Da Porto era di una famiglia Monticoli di Udine, discendente dai Montecchi di Verona; i soldati di armatura leggera, che non portavano elmo, ma cappello, si chiamavano Cappelletti; ed egli avrebbe così chiamato Cappelletti la donna e sè Montecchi, perchè l'allusione non fosse troppo facilmente riconosciuta.

Lasciando stare questa congettura, alla quale il Todeschini stesso non dà troppa importanza, non si può negare che gli argomenti addotti da lui contro la storicità del fatto di Romeo e Giulietta sono molto convincenti, e che la interpretazione ch'egli dà della

terzina dantesca è quella generalmente accettata dagli ultimi e più autorevoli commentatori.

Tuttavia anche recentemente un critico inglese, il signor John Hales, riprese la quistione nell'*Athenaeum* (26 febbraio 1887), sostenendo che la terzina dantesca allude, come voleva il Torri, al fatto di Romeo e Giulietta. Lo scrittore inglese crede, e si studia di provare, che una tradizione antica del fatto dovette esistere; ed a cotesta tradizione attinsero, secondo lui, i novellatori, ed in forza di codesta tradizione lo storico Della Corte riferì il fatto al 1303.

Il fatto, dice egli, secondo la data assegnatagli dalla tradizione, e raccolta dai novellatori e dallo storico Della Corte, sarebbe avvenuto al tempo che era signore di Verona Bartolommeo Della Scala. In quel tempo probabilmente l'Alighieri era alla corte di Verona, dove più tardi fece il suo più lungo e più famoso soggiorno. E dopo quel soggiorno, verso il 1314, finì di scrivere il *Purgatorio,* nel quale appunto si trova la terzina dei Montecchi e dei Cappelletti. Come non vedere in questa coincidenza, dice il signor Hales, un fondamento di verità storica del fatto di Romeo e Giulietta? Come non vedere che la migliore spiegazione della parola *tristi,* riferentesi nella terzina dantesca ai Montecchi e Cappelletti *(color già tristi, e costor con sospetti)* è *addolorati* per la tragica fine dei due giovani amanti?

Si potrebbe a favore della tesi dello scrittore inglese aggiungere un altro argomento. Dante in principio della sua famosa invettiva all'Italia, nella quale è la terzina dei Montecchi e dei Cappelletti, dice:

> Ed ora in te non stanno senza guerra
> Li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
> Di quei che un muro ed una fossa serra.

Se le parole (dirette all'Imperatore) " Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, Monaldi e Filippeschi, ecc. „ si possono riferire, come pare possibile, anzi naturale, a quella terzina; se cioè vogliono significare esempi particolari del fatto generale accennato nella terzina stessa, che i cittadini di una medesima città *(che un muro ed una fossa serra)* si rodono, si fanno guerra, l'un l'altro; la spiegazione più naturale parrebbe, che i Montecchi e i Cappelletti fossero famiglie di una stessa città (che un muro ed una fossa serra), rivali e guerreggiantisi; e così i Monaldi e i Filippeschi.

Quanto alla osservazione che Dante, se il fatto fosse realmente accaduto, non avrebbe omesso di parlarne nel suo poema, il signor Hales risponde, che altra cosa può essere stata il fatto come realmente avvenne, altra il fatto come lo raccolsero trasformato dalla tradizione popolare gli scrittori italiani del secolo decimosesto e come lo drammatizzò lo Shakespeare; e Dante, mosso sopra tutto dall'interesse politico, potè benissimo vedere in quel fatto piuttosto una buona ragione di rimproverare l'Imperatore per la cui negligenza accadevano in Italia siffatte sciagure, che non una occasione di scrivere un bel pezzo di poesia drammatica e commovente.

Di fronte agli argomenti del Todeschini, questi del critico inglese hanno, diciamolo francamente, poco valore, e recano ben lieve sostegno alla opinione dello Scolari e del Torri.

Tutto bene considerato, questa opinione si appoggia sopra un fatto unico, il fatto che i nomi de' Montecchi e dei Cappelletti si trovano citati nella *Divina Commedia* come i nomi di due famiglie vissute ai primi del secolo decimoquarto. Ma di questo fatto

non può egli darsi, per rispetto alla novella, una spiegazione molto semplice, che appunto per ciò può essere molto probabile? Non potè il Da Porto aver preso quei due nomi da Dante, per dare maggiore aria di verità al suo racconto? Egli voleva rifare con maggiore arte la novella di Masuccio, dandole un'altra fisonomia, e trasportandola in altro luogo e in altro tempo, nella sua Verona del secolo decimoquarto. Qual cosa più naturale che prendere dalla *Divina Commedia* i nomi delle famiglie dei due amanti, da lui credute veronesi e nemiche? Perchè l'interpretazione del luogo dantesco, che oggi non pare ammissibile, poteva ai tempi del Da Porto parere ragionevolissima.

PARTE PRIMA

I.

La maggior parte dei commentatori dello Shakespeare, che col suo dramma immortale consacrò alla immortalità i nomi di Romeo e Giulietta, inchinano con molta ragione a credere che la storia dei due amanti veronesi sia pura favola; ed alcuni la fanno risalire a tempi antichissimi.

Il Douce osservò che alcuni incidenti di essa si trovano nel romanzo di Senofonte efesio " Gli amori di Abrocome e d'Anzia „. Il Boswell disse che, se è pura finzione, può avere una origine molto più antica; può essere il racconto di Piramo e Tisbe, allargato e variato dalla lussureggiante immaginazione degli scrittori del Rinascimento. Il Simrock trova nella storia di Romeo e Giulietta i lineamenti delle tre più famose storie d'amore d'ogni tempo, *Ero e Leandro, Piramo e Tisbe, Tristano ed Isotta.* Ma più forse che con queste storie, la leggenda di Romeo e Giulietta ha stretta attinenza con le leggende della finta morta per amore, delle quali trovansi accenni nella nostra letteratura fino dai suoi primordi.

Il professore Carlo Braggio in un lavoro su *Antonio Ivani umanista del secolo XV* (Genova, Tipografia

dei Sordomuti, 1885) a pag. 100 e seg. parla d'una di tali leggende narrata da Leandro Alberti bolognese nella *Descrizione di tutta Italia* (Bologna, Giaccarelli, 1550, pag. 14). La leggenda si riferisce alla rovina della città di Luni, di cui fe' cenno l'Allighieri nella *Commedia* (Paradiso, c. XVI, v. 73-78), e Fazio degli Uberti nel *Dittamondo* (Libro III, capit. VI). Dante probabilmente ignorò la leggenda, poichè non ne fa motto; Fazio invece la conobbe, poichè allude ad essa molto chiaramente:

> Lussuria senza legge matta e sconcia,
> Vergogna e danno di colui che l'usa,
> Degna di vituper, tanto se' sconcia,
> Noi fummo a Luni ove ciascun t'accusa
> Che sol per tua cagion veracemente
> Fu nella fine disfatta e confusa.

La leggenda è dall'Alberti narrata così: " Essendo Signore di Luni un gentil giovane, e ritrovandosi quivi un imperatore con la moglie, vedendolo ella tanto bello, s'innamorò di lui. Ed avendo avuto assai ragionamenti insieme, trovarono il modo da dover compire i suoi sfrenati appetiti. Laonde finse la mala donna di essere morta, et pertanto fu sepolta. Dappoi essendo cavata dalla sepoltura dal giovane, fu condotta a casa sua, et tanto fenno quanto avevano trattato; la qual cosa scoperta all'imperatore, ne pigliò tanto sdegno, che incontinente fece crudelmente uccidere i due amanti, e poi rovinare la città „.

L'allusione del *Dittamondo* è più che sufficiente a dimostrare che questa leggenda dovè nel secolo decimoquarto essere popolare; ed altre forse con essa. Intorno a che mi piace riferire ciò che scrive il Renier in uno studio su Gaspare Visconti (Archivio

storico lombardo, anno 1886). " Fatti veri di persone sepolte vive, scrive egli, non dovettero mancare nel medio evo. Che anzi avvenissero realmente tra noi ce lo dimostra la novella boccaccesca di Catalina Caccianimico, che vuolsi fondata sulla realtà, e meglio la veridica storia di Ginevra degli Almieri.... Se su questi fatti, che davano il colorito locale, insertiamo un po' di storia e più ancora la reminiscenza popolare di leggende remote, e tutti questi elementi crogioliamo in quel grande crogiolo ch'è lo spirito del popolo, sempre sollecito a sostituire la tenerezza del sentimento alle contingenze fatali della natura, ci spiegheremo forse come sorgessero in varie contrade d'Italia tradizioni simili ". Che da tradizioni sul genere di quella riferita da Leandro Alberti avessero poi origine componimenti letterari di vario genere, come la novella di Masuccio, della quale diremo fra poco, e il poemetto di Gaspare Visconti, *Paulo e Daria amanti,* del quale parla a lungo il Renier nel citato suo scritto; e che dalla novella di Masuccio traesse il Da Porto la storia di Giulietta e Romeo, secondo affermò il Todeschini, sono cose che a me paiono avere molti gradi di probabilità. La somiglianza della leggenda riferentesi alla rovina di Luni con la storia di Romeo e Giulietta, fu, avverte il Braggio, notata già dal Depping nella *Histoire des expeditions des Normands* (Paris, Ponthieu, 1826, pag. 167 e seg.).

Comunque sia di ciò, una cosa è fuori di dubbio, che la storia di Romeo e Giulietta era nel secolo decimosesto popolarissima, non solo in Italia, ma in tutte le parti d'Europa. Lope de Vega scrisse sopra di essa un dramma intitolato *Los Castelvinos y Monteses*, e Don Francesco de Roxas un altro, intitolato *Los Vandos de Verona.* Pietro Boisteau in Francia,

Arturo Brooke, Guglielmo Painter ed altri in Inghilterra composero sullo stesso argomento novelle, drammi, poemi. Ma i primi a trattare letterariamente quella storia furono gl'Italiani; e la popolarità ch'essa ebbe poi in Europa incominciò senza dubbio fra noi.

Il merito di avere raccontata per il primo la storia di Giulietta e Romeo spetta a Luigi Da Porto, gentiluomo veneziano morto a 43 anni nel 1529. La prima edizione della sua novella, messa fuori in Venezia da Benedetto Bendoni, senza data, ma verisimilmente nel 1531, col titolo: *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala,* fu poi riprodotta fedelmente dallo stesso editore nel 1535; e questa è ritenuta generalmente la prima edizione.

Il Da Porto trasse, come già accennai, la materia del suo racconto da una novella di Masuccio da Salerno, il cui *Novellino* fu pubblicato nel 1476. Il fatto, nella novella di Masuccio, è accaduto in Siena, ed è questo.

Un giovane senese, Mariotto Mignanelli, s'innamora d'una giovane della stessa città, Giannozza Saracini, e ne è corrisposto. Gli amanti, non sapendo come ottenere dai genitori il consenso al loro matrimonio, si sposano segretamente coll'assistenza d'un frate agostiniano. Passato qualche tempo, Mariotto uccide in alterco un suo concittadino, e per salvarsi è costretto a fuggire e riparare in Alessandria presso un suo zio ricco mercante. Mentre egli è lontano, i genitori di Giannozza risolvono di maritare la figliuola; annunziano a lei la loro risoluzione; ella ricusa; i genitori tempestano e vogliono costringerla; lei va a chiedere consiglio ed aiuto a frate Lorenzo, l'ago-

stiniano che l'aveva unita a Mariotto; e frate Lorenzo le dà un narcotico, mediante il quale potrà (le dice) passare per morta ed esser sepolta nella chiesa di S. Agostino, di dove egli, il frate, penserà a trarla fuori e mandarla al suo sposo in Alessandria. Tutto accade esattamente come il frate aveva disposto; se non che Mariotto, al quale Giannozza avea scritto per avvisarlo di tutto, non riceve la lettera di Giannozza, ma riceve invece da un suo fratello la notizia della morte di lei. Di nascosto dallo zio, lascia disperato Alessandria e torna a Siena, dove dopo qualche tempo è scoperto e giustiziato. La povera Giannozza, che arrivata, dopo molto aspettare e molti travagli, in Alessandria, non ci trova più il suo Mariotto, torna subito indietro a Siena, dove giunge quando esso era stato decapitato già da tre giorni. Sostenuta nel suo dolore dallo zio di Mariotto, che l'avea accompagnata, e rinchiusasi per consiglio di lui in un monastero, vi muore indi a poco di crepacuore.

Chi conosce la storia di Giulietta e Romeo vede subito che la trama di essa è tutta nella novella di Masuccio. Il Da Porto mutò, come accennai, il luogo del fatto, mutò i nomi degli amanti e delle loro famiglie; ma non mutò, si noti, il nome del frate, che da lui passò giù giù fino allo Shakespeare. Con tutto ciò l'onore di avere creato la storia di Giulietta e Romeo rimane, come ho detto, al Da Porto; perchè altra cosa è disegnare la tela di un racconto, come fa semplicemente Masuccio, altra cosa è dar vita a quel racconto svolgendolo in tutte le sue particolarità e circostanze drammatiche e facendone un'opera d'arte.

Alcuni credono contemporaneo alla novella del Da Porto il poemetto in quattro canti in ottave sopra

lo stesso argomento, che va sotto il nome di Clizia; ciò che per altro non vale a togliere al Da Porto l'onore d'avere egli creato la storia di Romeo e Giulietta. Poi che questa Clizia, la quale non è altri che il cavaliere Gerardo, o Gherardo, Boldieri, come mostrò il Todeschini (Scritti su Dante; Vicenza, 1872; vol. I, pag. 427), e confermò di recente il prof. G. Brognoligo (nel *Propugnatore,* 1864), indubbiamente trasse la materia del suo racconto poetico dalla novella del Da Porto; essendoci fra la novella ed il poemetto rassomiglianze tali, che non possono spiegarsi se non con la derivazione dell'una dall'altro, o viceversa. Ora è chiaro che il Da Porto non potè avere conoscenza del poemetto di Clizia, poichè quando questo fu pubblicato egli era morto da ventiquattro anni.

Matteo Bandello rifece e pubblicò nel 1554 la novella del Da Porto (di che i biografi del Da Porto gli fanno carico come di un furto); la rifece, non aggiungendo nulla di suo, non mutando nulla alle avventure narrate dal suo predecessore; cioè mutò una sola circostanza, di poca o nessuna entità. Mentre nel Da Porto le ancelle, quando trovano Giulietta come morta, credono, per alcune parole da lei dette e perchè l'hanno veduta bere la pozione datale da frate Lorenzo, ch'ella si sia avvelenata; nel Bandello, come negli scrittori successivi che derivarono da lui, Giulietta tanto dall'ancella quanto dai parenti è creduta morta di morte naturale. In tutto il resto il Bandello non fa che ripetere i fatti narrati dal Da Porto; ma li ripete con tanta abbondanza di particolari e pienezza di linguaggio, con tanta naturale loquacità, che le romanzesche avventure di Giulietta e Romeo paiono nel suo racconto la cosa più naturale del mondo.

Il Montégut, che fa questa osservazione, chiama la novella del Bandello un capolavoro d'arte narrativa, e dice che si può leggere con ammirazione anche dopo il dramma dello Shakespeare. Dopo di che soggiunge: " Qui, cioè nella novella del Bandello e nel dramma dello Shakespeare, si può vedere una volta di più come le cose non hanno se non l'anima di colui che le contempla, e come una medesima materia sotto l'azione di spiriti diversi può cambiare completamente, senza tuttavia alterarsi. Quella che leggiamo nel Bandello e nello Shakespeare è e non è la medesima storia. Dove lo Shakespeare è volato nell'ideale, il Bandello è rimasto fermo nella realtà. Nello Shakespeare tutto è alato; passioni, caratteri, avvenimenti, tutto vola, tutto precipita; nel Bandello tutto va coi suoi piedi, o con la più pacifica delle cavalcature; anche la tenerezza degli amanti, anche la tragedia della loro morte. Non c'è cosa più romanzesca della storia di Romeo e Giulietta, come la presenta lo Shakespeare; non c'è cosa più semplice e naturale delle avventure dei due amanti, quali le racconta il Bandello „. E tuttavia i fatti sono nella sostanza gli stessi.

Qualche esempio mostrerà chiara questa diversità di trattamento della stessa materia nel novellatore italiano e nel poeta inglese. In ambedue gli scrittori, Romeo e Giulietta si incontrano per la prima volta al ballo in casa Capuleti; ma, mentre nel dramma shakespeariano i due amanti al primo vedersi sono presi d'ardentissimo amore l'uno per l'altra, come colpiti contemporaneamente da una scintilla elettrica che partita dagli occhi è andata diritta al cuore, nella novella del Bandello l'amore nasce tranquillamente nel modo più semplice e naturale. Romeo,

ch'era innamorato, non corrisposto, d'un'altra donna, se ne stava seduto in disparte nella sala da ballo, guardando qua e là, quando i suoi occhi si posarono sopra Giulietta. Gli parve bella, e provò un certo piacere a guardarla, e seguitò a fissare i suoi occhi sopra di lei alla sfuggita; finchè anche Giulietta, passando in rivista gli ospiti di suo padre, guardò Romeo, lo guardò con un po' più di compiacenza che gli altri. Questo è, come i lettori veggono, il modo più comune nel quale suole nascere l'amore fra due giovani; è il principio dell'amore, ma non l'amore, è la simpatia foriera dell'amore. Poi nei giorni appresso la ragazza, come sopra pensiero e quasi per distrazione, si affaccia di tratto in tratto alla finestra e guarda sulla strada, e il giovinotto si trova come per caso a passare di là sotto, e si volta in su: si guardano, si sorridono; e lui qualche volta si mette lì di piantone, finchè lei non comparisce. Questa storia di alcuni giorni diventa a poco a poco la storia di tutti i giorni, e quando essa è durata parecchi mesi, gli amanti si fanno la loro dichiarazione e risolvono di sposarsi segretamente.

Tutto nella novella procede a questo modo. La risoluzione del vecchio Capuleti, di dar marito a Giulietta, che nel dramma dello Shakespeare nasce improvvisa, e non se ne sa la ragione, nella novella si presenta invece naturalissima e ragionevolissima; è, non un atto di tirannia, ma un atto di bontà e di sollecitudine paterna. La madre, vedendo Giulietta tristissima dopo la partenza di Romeo, e non riuscendo a cavarle di bocca la cagione della sua tristezza, sospetta che questa derivi dal dolore di non avere essa trovato ancora marito, mentre altre compagne dell'età sua sono già spose; manifesta il suo sospetto

al vecchio Capuleti, che lo trova ragionevole; e così il padre si dà attorno per trovare un partito, e trovatolo prepara il matrimonio.

Questo raffronto delle varie parti della novella col dramma shakespeariano si potrebbe seguitare ancora; ed il seguito non farebbe che confermare sempre meglio la verità della osservazione fatta dal Montégut circa la diversità fra essa novella ed il dramma. Ma non c'è bisogno di dire che, se la storia par più vera nella novella che nel dramma, nel dramma essa ci passa davanti come un torrente di poesia e di passione. La novella la leggiamo tranquillamente, con curiosità e con piacere; dal dramma ci sentiamo agitati e commossi.

Ho dato due esempi del vantaggio che la novella ha sul dramma in quanto a verità; ne darò uno della distanza enorme alla quale il dramma si lascia la novella in fatto di passione e poesia. E scelgo un pezzo della novella che al Montégut pare dei più eloquenti e commoventi. È la scena degli addii, quando Romeo, bandito per la uccisione di Tebaldo, deve lasciare Verona. Il Da Porto fa che gli amanti si ritrovino presso frate Lorenzo; il Bandello, nel giardino dei Capuleti.

" Entrato (Romeo) nel giardino, fu da Giulietta con infinite lagrime accolto; e stettero buona pezza tutti due senza poter formar parole, bevendo insiememente l'un dell'altro le stillanti lagrime, che in abbondanza grandissima distillavano; poi, condolendosi che sì tosto divider si dovessero, non sapevano altro fare che lagrimare e lamentarsi.... Appropinquandosi poi l'ora del partire, Giulietta, con quelle preghiere che potè le maggiori, supplicò il marito che seco condur la volesse. — Io, diceva ella, caro

il mio signore, mi raccorcerò la lunga chioma e vestirommi da ragazzo, e, ovunque più vi piacerà andare, sempre ne verrò vosco, e amorevolmente vi servirò: e qual più fidato servidore di me potreste voi avere? Deh, caro il mio marito, fatemi questa grazia, lasciatemi correr una medesima fortuna con voi, acciò che quello che sarà di voi, sia di me. — Romeo, quanto più poteva, con dolcissime parole la confortava, e si sforzava consolarla, assicurandola che portava ferma openione che in breve il suo bando saria rivocato ....e che quando condurla seco volesse, non in abito di paggio la menerebbe, ma come sua moglie e signora vorrebbe che onoratamente e da sua pari accompagnata andasse.... Molte cose disse Romeo a sua moglie per lasciarla consolata; ma la sconsolata giovane altro non faceva che piangere. Alla fine, cominciando l'aurora a voler uscire, gli amanti pieni di lagrime e sospiri si dissero addio „.

Così il Bandello. Ammettiamo che il Tasso gli abbia fatto, come crede il Montégut, l'onore d'imitarlo, trasformando le affettuose parole di Giulietta a Romeo in una delle più belle ottave della *Gerusalemme liberata,* quella con cui Armida si raccomanda a Rinaldo che la abbandona:

> Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
> Di questa chioma, or ch'a te fatta è vile?
> Raccorcerolla: al titolo di serva
> Vo' portamento accompagnar servile.
> Te seguirò quando l'ardor più ferva
> Della battaglia entro la turba ostile.
> Animo ho bene, ho ben vigor che baste
> A condurti i cavalli, a portar l'aste.

Ammettiamo che il Tasso abbia con questi versi imitato il Bandello. Lo Shakespeare, invece d'essere

imitato, imitò, dicono, nella scena degli addii, Ovidio, Luigi Groto, e non so se altri; ciò di che ci occuperemo a suo tempo. Ma sentano i lettori quanto in fatto di passione e di poesia l'imitatore Shakespeare si lascia addietro l'originale Bandello. Il Bandello fu, dopo tutto, un frate e un monsignore del secolo XVI; e lo Shakespeare era lo Shakespeare; e quando scrisse la tragedia *Romeo e Giulietta,* gli traboccavano dal cuore giovine e forte la poesia e l'amore. Sentano i lettori e si rammentino che nella mia traduzione manca l'incomparabile musica del verso shakespeariano.

GIUL. Vuoi tu partire? Il giorno non è ancora vicino: era l'usignolo e non l'allodola, che (col suo canto) ha colpito il tuo timido orecchio; di notte esso canta su quel melograno là: credimi, amor mio, era l'usignolo.

ROM. Era l'allodola, l'araldo del mattino, non l'usignolo: guarda, amor mio, quali invidiose striscie (di luce) allaccíano le nubi che si rompono là nell'oriente: i lumi della notte sono spenti, e il lieto giorno si drizza in punta di piedi sulle nebbiose cime della montagna: io debbo partire e vivere o restare e morire.

GIUL. Quella luce là non è la luce del giorno, io lo so bene, io: è qualche meteora che il sole esala, per servire a te di torcia in questa notte e farti lume nella tua via verso Mantova. Perciò rimani, non è necessario ancora che tu parta.

ROM. Ebbene, mi prendano, mi mettano a morte; io sono contento, se a te piace così. Io dirò che quel bagliore grigio là non è l'occhio del mattino, ma il pallido riflesso della fronte di Cintia; non è l'allodola che colle sue note percote così alto la volta del cielo sopra le nostre teste: io ho più desiderio di restare, che voglia di partire. Vieni, o morte, e sii la benvenuta! Così vuole Giulietta. Come stai, anima mia? Discorriamo, non è ancora giorno.

GIUL. È giorno, è giorno: presto, fuggi, va'via! È l'allodola che canta così fuori di tuono, lanciando aspre dissonanze

e gridi spiacevoli. Alcuni dicono che l'allodola fa dolci accordi: non è vero, poichè essa rompe il nostro: alcuni dicono che l'allodola e il sozzo rospo cambiano d'occhi; oh! io vorrei che avessero cambiato voci! poichè quella voce ci strappa con spavento l'uno dalle braccia dell'altra, cacciando te di qui coi canti del mattino. Oh va', il giorno si fa sempre più chiaro....

Rom. Addio, addio! Un bacio, e scenderò *(Romeo discende)*.

Giul. Sei già partito? O mio signore, o amor mio, o mio amico! Io ho bisogno d'aver tue nuove ad ogni ora del giorno, poichè in un minuto vi sono molti giorni: oh! a questo conto io sarò molto vecchia, prima che rivegga il mio Romeo!

Rom. Addio! io non perderò occasione, ch'io possa, amor mio, mandarti i miei saluti.

Giul. Oh, credi tu che potremo ritrovarci mai?

Rom. Io non ne dubito; e tutti questi dolori saranno materia di dolci discorsi nel nostro tempo avvenire.

Giul. Oh Dio! Io ho nell'anima un presagio fatale. Mi pare di vederti, ora che tu sei in basso, come un morto nel fondo di una tomba: o i miei occhi mi ingannano, o tu sei pallido.

Rom. Credimi, amor mio, tu pure mi sembri pallida: l'arida angoscia beve il nostro sangue. Addio, addio!

II.

Ed ora parliamo di Luigi Groto, soprannominato il Cieco d'Adria, al quale si attribuisce il merito di avere composto per il primo una tragedia sull'argomento di cui ci occupiamo; merito davvero non molto grande, se il valore della tragedia è, come pare a me, molto piccolo. Parliamone, tanto più che in questi ultimi tempi, quando in Italia si scoprì che due stranieri avevano scoperto che forse Guglielmo Shakespeare nella sua tragedia *Romeo e Giulietta* aveva imitato alcuni luoghi della tragedia del Groto, si esagerò stranamente l'importanza di quelle imi-

tazioni, come della tragedia, anzi di tutte le opere e dell'ingegno del Cieco.

Da due secoli e mezzo nessuno leggeva più in Italia le tragedie del Groto, e ben pochi all'infuori dei suoi conterranei e di qualche erudito sapevano il nome di lui; quando a un tratto, per virtù di quella scoperta, per poco egli non parve diventato un gran poeta, un poeta degno d'esser paragonato allo Shakespeare. La prima cosa che si fece fu una di quelle che oramai sono diventate proverbiali in Italia; si decretò dal Municipio d'Adria un monumento e un centenario al poeta risorto dopo quasi tre secoli dall'oblio; e più tardi si commise al dottore Francesco Bocchi uno studio sul tempo, la vita e le opere del Groto, non che una orazione laudativa da declamarsi nella inaugurazione del monumento.

I libri inglesi si scrivono in inglese, e i tedeschi in tedesco: però non sono molti in Italia quelli che sanno che cosa c'è scritto ne' libri inglesi e nei tedeschi. Ma, quando un inglese o un tedesco parla per disgrazia delle cose nostre, tanto più se ne parla lodando, tanto più se lodando a sproposito, la notizia o presto o tardi, ma più spesso tardi che presto, arriva alle nostre orecchie; e noi allora ci sentiamo lusingati e commossi, e vogliamo un bene dell'anima a quel bravo inglese o tedesco, lo crediamo in cuor nostro il più bravo inglese o tedesco che sia al mondo, e proviamo un piacere ineffabile a citare le parole di lui, magari nella sua lingua originale, se anche non la intendiamo.

Il primo che accennò le imitazioni dello Shakespeare dal Groto fu uno scrittore inglese del secolo passato, Giuseppe Cooper Walker; le accennò in una *Memoria storica sulla tragedia italiana,* pubblicata a

Londra nel 1799 (Joseph Cooper Walker, Historical Memoir on Italian Tragedy, etc.; London 1799): ma il suo scritto, sebbene trovasse un traduttore italiano, non ottenne mai autorità. Non so che nessuno all'estero facesse attenzione ad esso prima di questo ultimo quarto di secolo, nel quale ne parlarono il Lloyd, nei suoi *Saggi critici sui drammi dello Shakespeare* (Critical Essays on the William Shakespeare; London, 1875) e il Klein nella sua *Storia del dramma italiano.*

Il Klein nel secondo volume della detta sua storia, pubblicato nel 1874 (Geschichte des italienischen Dramas von I. L. Klein. Zweiter Band. Leipzig, I. O. Veigel, 1874), parla lungamente delle tragedie del Groto, non che delle imitazioni dello Shakespeare dall'*Adriana* già notate dal Cooper Walker, ed afferma che il nostro Cieco *per l'ingegno, per la originalità e per la naturale disposizione alla tragedia fu superiore a tutti i tragici italiani dell'età sua.*

Io, per esempio, con tutto il rispetto che ho per la grave dottrina del Klein, non mi sento di accettare questo giudizio intorno al Groto come il responso di uomo competente a giudicare di poesia e d'arte italiana: io, per quanto sappia il poco valore di tutti gli altri scrittori italiani di tragedie del secolo XVI, io, dovendo classificare fra essi il Groto, lo metterei piuttosto fra gli ultimi, che fra i primi. Ma gl'Italiani, e specialmente gli Adriani, dal momento che il Klein avea detto bene del Groto, non potevano mettere in dubbio ch'egli fosse competentissimo a giudicare di poesia e d'arte italiana.

Alle orecchie degl' Italiani giunse veramente un po' tardi, come suole accadere, la notizia di quel giudizio del Klein; ma quando ci giunse, e' si senti-

rono ben contenti d'imparare da un tedesco che l'Italia aveva un poeta di più da onorare, un monumento di più da inalzare, un centenario di più da celebrare. E il dottor Bocchi si mise coll'osso della schiena a ricercare i meriti del Groto per divulgarli; si mise con una fatica, per lui improba, a strappare a una a una dal dosso dello Shakespeare cornacchia le penne del pavone Groto.

Ma il primato in questa duplice fatica di ricerca e investigazione di meriti spetta, per dire il vero, ad un altro concittadino del Groto, al professore Vittorio Turri; il quale nel 1882, cioè otto anni dopo che era comparso il libro del Klein, con un articolo, pubblicato nella *Domenica Letteraria* del 6 agosto, parlava delle imitazioni dello Shakespeare dall'*Adriana* accennate dallo scrittore tedesco, aggiungendone alcune che diceva aver trovate egli stesso. Tre anni più tardi, negli ultimi dell'85, quando si dovevano celebrare le feste del Groto, che poi furono rimandate, il Turri stesso scrisse una notizia biografica e letteraria del Cieco, dedicandola ai suoi concittadini.

Il Turri non va confuso col dottor Bocchi; il Turri è uno studioso culto ed intelligente, che conosce la materia della quale parla, che sa quel che dice: egli ha solamente il torto (molto scusabile) di non essersi saputo guardare, parlando del Groto, da un poco di esagerazione, di non aver saputo, parlando del Groto e dello Shakespeare, serbare sempre la debita distanza fra il nano e il gigante. “ In più luoghi, scrive il Turri, l'opera dello Shakespeare (la tragedia *Romeo e Giulietta*) ricorda quella del Groto (l'*Adriana*); l'argomento è svolto quasi allo stesso modo;... e se è vero che, dove il Groto non seppe, l'inglese diè vita a nuove figure e nuove idee, anche

è vero che la materia, e spesso le parole, di che seppe valersi così bene, egli tolse alle mani inesperte del Cieco „. Prendendo le parole del Turri nel loro esatto significato, parrebbe che lo Shakespeare avesse imitato di sana pianta, e qua e là copiato, l'*Adriana* del Groto; ciò che è falsissimo. Tutte le imitazioni dello Shakespeare dall'*Adriana*, ad allargarle quanto si vuole, arrivano appena a una diecina di versi; e tutto finisce lì. Nello svolgimento del dramma l'inglese non deve niente all'italiano; le somiglianze che vi sono tra le loro tragedie derivano (ciò a che il Turri dovea badare) dalla fonte prima della storia ch'essi drammatizzarono, dalla novella cioè del Da Porto. E come il Groto attinse ad essa direttamente, la sua tragedia nello svolgimento dei fatti segue più da vicino il racconto della novella italiana; mentre lo Shakespeare, a cui la novella arrivò modificata dai traduttori e rifacitori stranieri, si allontana da essa di più.

Fra la tragedia del Groto e quella dello Shakespeare c'è, quanto allo svolgimento drammatico, una diversità così profonda, così essenziale, di concezione (diversità che ha la sua radice e la sua ragione nella diversità delle due menti dove l'una e l'altra concezione germogliò), che ci vuole un gran coraggio a paragonare insieme le due tragedie.

Questo coraggio non mancò al dottor Bocchi; il quale messosi a fare un esame comparativo della *Adriana* con la tragedia dello Shakespeare nella traduzione del Rusconi, giunse a questa amenissima conclusione: " Certo resta al di sotto dell'inglese il lavoro del Groto;... ma certo ancora il dramma dello Shakespeare ripete quasi *ad litteram* parecchi pensieri del Groto, e questi in più luoghi l'avanza d'effetto „.

Se in Italia si mettesse una tassa sugli spropositi, e se questa tassa fosse proporzionale, lo sproposito del dottor Bocchi meriterebbe di costare parecchi milioni. Pensi a ciò nelle attuali strettezze del pubblico erario l'onorevole ministro delle finanze, ci pensi sul serio; e giacchè molti dei milioni che gl'italiani versano nelle casse dello Stato debbono servire a pagare gli spropositi del Governo, guardi se una tassa sugli spropositi non sarebbe proprio quello che ci vuole.

Torniamo al Groto; benchè parlando di spropositi non ci siamo allontanati troppo da lui. Per me, dopo tutto, rimane ancora vero il giudizio che dell'autore dell'*Adriana* diede il Tiraboschi nella sua *Storia della letteratura.* " Se al merito delle tragedie e delle altre poesie da lui composte dovessimo aver riguardo, scrive il Tiraboschi, noi potremmo accennar solamente, o anche passare sotto silenzio, il nome di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria, perciocchè non hanno diritto ad essere annoverate tra quelle delle quali l'Italia si può giustamente vantare. Ma un cieco fin dalla nascita, oratore e poeta, è oggetto troppo degno di ricordanza, perchè non debba alquanto occuparci ". E dopo aver parlato brevemente delle opere del Cieco e del favore che esse incontrarono presso i contemporanei e della fama che egli ne ebbe vivendo, il Tiraboschi soggiunge: " Io credo che l'applauso con cui tai libri vennero accolti fosse dovuto alla cecità dell' autore più che al loro merito ". Il Tiraboschi dice bene; e se gli fosse toccato di vivere ai tempi nostri, avrebbe detto anche meglio, aggiungendo alla cecità dell'autore quella degli ammiratori.

Ma parliamo dell'*Adriana;* vediamo che cosa è

questa famosa tragedia che lo Shakespeare imitò; vediamo che cosa sono queste famose imitazioni.

Affermano i moderni biografi del Cieco ch'egli compose la sua tragedia a 19 anni, nel 1560: ma non la pubblicò che nel 1578; dal quale anno al 1626 essa ebbe non meno di dieci ristampe; ciò che fa fede del grande favore col quale venne accolta. L'autore evidentemente trasse l'argomento dai novellieri, cioè dal Da Porto e dal Bandello, più particolarmente, credo, dal primo, ma mutò il tempo e il luogo della favola e i nomi dei personaggi. Finse la scena in Adria a tempi antichissimi, mutò il nome di Giulietta in Adriana (da cui il nome della tragedia), chiamò Adrio il padre di lei, re di Adria, ed Orontea la madre, la regina. Romeo fu trasformato in Latino, il padre di lui in Massenzio, e frate Lorenzo, il mediatore degli amori fra Giulietta e Romeo, in un mago persiano, sacerdote della luna. La tragedia è scritta secondo le regole classiche, cioè secondo le false regole della falsa tragedia classica, che le letterature moderne derivarono dalla gretta interpretazione della Poetica aristotelica: che è quanto dire che la tragedia è piena di discorsi, e vuota d'azione, e che quello che c'è d'azione accade quasi sempre fuori della scena, per ragione della famosa unità di luogo.

Adrio, re d'Adria, e Massenzio, re dei latini, sono nemici, e al cominciare della tragedia stan combattendo l'uno contro l'altro sotto le mura di Adria, intanto che Adriana sulla scena racconta alla nutrice l'amor suo per Latino e la segreta sua corrispondenza con esso. Diamo un saggio del modo come la passione parla per bocca del Cieco d'Adria, riportando un pezzo del discorso che Adriana fa alla nutrice.

Fu il mio male un piacer senza allegrezza,
Un voler che si stringe ancor che punga,
Un pensier che si nutre ancorchè ancida,
Un affanno che il ciel dà per riposo;
Un ben supremo fonte d'ogni male,
Un male estremo d'ogni ben radice,
Una piaga mortal che mi feci io,
Un laccio d'or ov' io stessa m'avvinsi,
Un velen grato ch'io bevvi pegli occhi,
Giunto un finire a un cominciar di vita,
Una febbre che il gelo e il caldo mesce,
Un fèl più dolce assai che mèle o manna,
Un bel foco che strugge e non risolve,
Un giogo insopportabile e leggero,
Una pena felice, un dolor caro,
Una morte immortal piena di vita,
Un inferno che sembra un paradiso.

Il Groto, come i lettori veggono da questi versi, fu uno dei più sciocchi e terribili divulgatori del falso gusto poetico che metteva già salde radici in Italia nella seconda metà del secolo decimosesto, e giunse alla sua piena espansione nel secolo dipoi, dal quale ebbe il nome: in ciò sta la caratteristica del Groto come poeta, e la ragione, in gran parte, della fama ch'egli ebbe vivendo.

I versi di lui che ho riferiti sono, secondo il Lloyd e il Klein, uno dei luoghi che lo Shakespeare avrebbe imitati.

Non si meraviglino e non si spaventino i miei garbati lettori. Sulla fine del secolo decimosesto e nella prima metà del seguente, quel falso gusto poetico dominava non solo nella letteratura italiana, ma sotto nomi diversi e con qualche leggera varietà di forme in tutte le altre letterature d'Europa. In Inghilterra formava la delizia dell'alta società e della

Corte della regina Elisabetta. Lo scrittore più famoso, lo scrittore di moda a Londra, quando vi arrivò verso il 1585 lo Shakespeare, giovine e povero, in cerca di fortuna, era John Lyly, l'autore di un famoso romanzo *Euphues,* dal quale venne il nome di *eufuismo* allo stile di moda, cioè affettato, pieno di antitesi, di giuochi di parole, di bisticci, di smancerie. E la potenza della moda era tale, che nemmeno il forte ingegno dello Shakespeare seppe sottrarsi interamente all'impero di essa. Ma lo Shakespeare è sempre lo Shakespeare, cioè non è il Groto: voglio dire che lo Shakespeare non potrà mai scrivere delle sguaiataggini poetiche come i versi del Cieco che ho riportati.

Noto intanto per prima cosa che, mentre nel Groto quella che parla d'amore nel modo che i lettori hanno udito, è Adriana confidante l'amor suo per Latino alla nutrice; nello Shakespeare quegli che parla d'amore in un modo un po' simile è Romeo che, non ancora innamorato di Giulietta, ama, o crede di amare, un'altra donna da cui non è corrisposto, e conversa di questo amoretto suo con un amico. E noto che, per quanto Romeo abbia l'aria d'essere un po' malinconico, egli non ha ancora provato l'amor vero, la passione; egli per ora è soltanto un giovane elegante che parla d'amore col linguaggio di moda, che ama far prova di spirito: e nel dialogo fra lui e l'amico non manca qua e là qualche leggero tócco d'umorismo.

Romeo comincia parlando d'amore con l'amico; e a un tratto s'interrompe con questa domanda: — Dove andremo oggi a desinare? — Poi chiede notizie della zuffa tra Capuleti e Montecchi accaduta pocanzi, e prosegue: " L'odio ci dà molto da fare, ma ci dà anche più da fare l'amore. O tumultuoso

amore! O odio amoroso! O tutto nato di nulla! O leggerezza pesante! O seria vanità! O *caos* informe di deliziose visioni! Piuma di piombo, fumo lucente, fuoco gelato, salute inferma! sonno sempre desto che non è ciò che è! „ ....E appresso prosegue: “ L'amore è un fumo fatto di sospiri; purificato, è una fiamma che brilla agli occhi degli amanti; contrariato, è un mare che le loro lacrime ingrossano. Che cosa altro è l'amore? È la follia più ragionevole, una dolcezza che soffoca, un'amarezza vivificante „. Questo è pretto eufuismo, non c'è che dire; qui come in altri luoghi della sua immortale tragedia, lo Shakespeare paga il suo tributo al falso gusto del tempo: se non che, a parte ciò che ho osservato intorno alla diversa condizione d'animo dei personaggi che parlano questo falso linguaggio poetico, fra i versi e le antitesi del Groto e quelli e quelle dello Shakespeare c'è differenza: nel Groto non senti che la ricerca faticosa di una stucchevole affettazione; nello Shakespeare brilla l'ingegno e il pensiero.

Ma, dopo tutto, che cosa c'è di comune fra le antitesi del Groto e quelle dello Shakespeare, sì che possa affermarsi che l'uno è stato imitato dall'altro? Se le imitazioni dello Shakespeare dal Groto si riducessero a questa sola, o fossero tutte così, io mi permetterei di dubitare ch'egli avesse mai avuto conoscenza della tragedia del Cieco.

Dopo il racconto che Adriana fa alla nutrice degli amori suoi con Latino, ai quali il sacerdote della luna fa, come s'è detto, da mediatore e da messaggero, andando e venendo liberamente dal campo nemico alla città e dalla città al campo nemico, abbiamo altri racconti; il racconto del principio della battaglia fatto da Orontèa; poi il racconto della vit-

toria di Adrio, fatto da un messo; il quale narra qualmente nell'ardore della mischia un guerriero sconosciuto slanciossi ad attaccare Latino, che nel difendersi lo uccise. Questo sconosciuto guerriero era il fratello stesso d'Adriana; il quale morì raccomandando ai suoi la vendetta, e alla sorella che non desse la mano di sposa se non a chi le portasse in dote il capo dell'uccisore.

Al cominciare dell'atto secondo (siamo di notte) Latino va a fare la sua solita visita ad Adriana; egli s'aspetta d'essere da lei rimproverato perchè le ha ucciso il fratello; ed essa di fatto lo rimprovera, ma lui si difende così valorosamente con una orazione così lunga e così terribile che lei, forse contenta e riconoscente ch'egli abbia finito di difendersi, lo assolve; e allora ha luogo una lunga e affettuosa conversazione fra i due amanti, nella quale Latino dice ad Adriana che è venuto a tòr da lei l'ultima licenza, dovendo partire. E perchè la conversazione non sia meno che onesta, per rispetto al pubblico che la sta a sentire, la nutrice assiste ad essa dal principio alla fine. Questa osservazione (prego credere) non è mia, ma del dottor Bocchi, il quale scrive propriamente così: " la presenza costante di essa (della nutrice) ne assicura della onestà della conversazione (fra i due sposi) che il Groto foggiò affettuosa e tenera al sommo ". Il giorno che si avvicina divide gli sposi, e Latino parte, lasciando Adriana svenuta nelle braccia della nutrice.

Nell'atto terzo Orontèa annunzia alla figlia che il padre l'ha destinata sposa al figlio del re dei Sabini suo alleato. Adriana ricusa le nozze; il padre la rimprovera acerbamente, la minaccia di morte, ove non obbedisca; e si fanno i preparativi del matrimonio.

Adriana, rimasta sola col mago, gli chiede un veleno; ei le offre invece una polvere, che la farà, dice, addormentare e passare per morta: e, intanto che la seppelliranno, egli avviserà per lettere Latino, che verrà a cavarla dal sepolcro; e, non venendo Latino, penserà lui stesso a trarnela fuori e mandarla travestita allo sposo.

Nell'atto quarto un messo racconta la morte di Adriana e la disperazione dei genitori; poi un consigliere con lunghi, sottili e morali ragionamenti si sforza di persuadere il disperato re a rassegnarsi; si fanno le esequie; la madre piange sul corpo della figlia creduta morta; il re le dà l'ultimo addio; si apre il sepolcro; essa ci viene deposta; si spengono i lumi; e l'atto, come Dio vuole, finisce.

Eccoci al quinto ed ultimo. Latino non ha ricevuto la lettera del mago, ha ricevuto invece, da un messo della nutrice, l'annunzio della morte di Adriana; e perciò lo troviamo che si avvia al sepolcro di lei. Arrivatoci, lo apre, ne tira fuori Adriana, se la piglia fra le braccia, e con lei fra le braccia si mette a sedere sul sepolcro, e messosi a sedere sul sepolcro declama una lunga e patetica lamentazione; della quale io non debbo frodare interamente i lettori:

Son questi que' begli occhi?...
Deh! perchè di mirarmi ora sdegnate?
Apritevi, occhi cari, un sol baleno
E rimirate a cui giacete in seno.
È questa quella bocca onde già usciro
Sì dolci accenti e care parolette?...
Come, o bocca, meschiasti il mele e 'l tosco?
Perchè ora a' baci miei non corrispondi?
Lingua, perchè ti stai gelata e muta?...
Deh moviti e di' sola — una dolce parola.

O nobil corpo, ov'hai mandato l'alma?...
Ma dovunque sii gita, compagnia
Farà l'alma mia a l'alma, il corpo al corpo.
. . . .
Non ci ebbe un letto vivi — ci avrà morti un sepolcro.
Adriana! un amor bevuto abbiamo!
Adriana! un velen berremo insieme....

Quando Latino non sa che altro si dire, ingoia il veleno che ha portato con sè: ed ecco che Adriana si risente: Latino si meraviglia, e domanda che è cotesto:

Avvien, dunque, che uscendo di me l'alma
Va ad animar colei che tanto ell'ama?...

Adriana, risvegliatasi, sente che Latino si è avvelenato e vuol morire anche lei:

Ahimè! ch'egli si muore, io son qui sola!
Come hai potuto dar la morte, o morte,
A chi morte toglieva e dava vita?
Come non ti cangiasti, o morte, in vita
Presso la vita mia nel darle morte?

Orazio scrisse, ed è scritto, si può dire, sui boccali di Montelupo: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi;* cioè se tu vuoi con l'arte della parola destare in me un sentimento, devi, mentre scrivi esser pieno tu stesso di quel sentimento, il quale allora soltanto si trasfonderà nella tua poesia, e allora soltanto avrà virtù di comunicarsi a me. Ora io raccomando ai miei lettori come doveva essere compreso dei sentimenti di Latino e di Adriana in quella situazione terribile e commovente chi era capace di metter loro in bocca le leziosaggini scempiate e gli sciagurati bisticci che i lettori hanno udito. Terminiamo.

Arriva il mago: Adriana con uno spillo, che avea nelle vesti, si trafigge il cuore. Dopo di che viene un messo a raccontare che Massenzio ha rotto le dighe delle acque, onde sovrasta alla città l'ultimo eccidio; che la regina Orontèa è morta di dolore; e la tragedia è finita.

La materia, di essa, cioè i fatti, non che il loro ordine e svolgimento, sono, come già accennai, conformi alla novella di *Romeo e Giulietta*, come fu raccontata dal Da Porto e dal Bandello; salvo che il Cieco d'Adria ebbe, come pure accennai, la poco felice idea di mutare quello che oggi si chiama l'ambiente. Mutarlo volle dire sopprimerlo; e sopprimerlo volle dire togliere alla storia de' due amanti veronesi il suo maggiore interesse, toglierle ciò che nelle novelle italiane, nelle traduzioni e nei rifacimenti di esse, nella commedia del Lope de Vega, e sopra tutto nella grande tragedia dello Shakespeare, la fa viva e vera.

Levare di fra il tumulto della città di Verona, che le due famiglie dei Capuleti e dei Montecchi tenevano in agitazione continua, alternando alle feste e ai conviti le zuffe e le morti nelle pubbliche vie, zuffe e morti, a cui tutti i cittadini, dal principe all'ultimo popolano, s'interessavano; levare da questo ambiente medievale la fatale e tragica passione di Romeo e di Giulietta, per trasportarla nell'ambiente freddo e scolorito di un tempo preistorico, fu cosa che non potè venire in capo se non a un povero retore, *a cui natura non avea voluto dire* che cosa è la poesia.

Le altre modificazioni fatte dal Groto alla novella sono in parte una conseguenza della prima, e han tutte suppergiù la stessa entità. Enumeriamole

brevemente, e avremo con ciò veduto a che si riducano e qual valore abbiano le invenzioni del Cieco nella *Adriana*.

Il frate cristiano, che nella novella del Da Porto ha già una fisonomia, la quale disegnasi anche meglio in quella del Bandello, e che diventa un personaggio importantissimo nella tragedia dello Shakespeare, è, come abbiam visto, trasformato nella *Adriana* in un sacerdote della luna, che non desta nessun interesse. Il parente di Giulietta ucciso da Romeo, il violento Tebaldo, diventa un fratello di Adriana, che non comparisce mai sulla scena, e del quale si sa soltanto ch'è ucciso.

Un personaggio, che si può dire quasi inventato dal Groto, è la nutrice; la quale manca nel Da Porto, e si intravede appena nella novella del Bandello: ma la nutrice, che nella tragedia dello Shakespeare è una figura così viva e caratteristica, nell'*Adriana* non ha nessun carattere e ben poca importanza: tutta la parte di lei si riduce quasi nello stare a sentire gli sfoghi amorosi della sua padroncina, e nello assistere, per iscopo di moralità (secondo l'arguta osservazione del dottor Bocchi) all'ultimo colloquio di Adriana con Latino.

Ma nell'*Adriana* ci sono anche due personaggi d'intera invenzione del Cieco; il messo, che, secondo le regole della così detta tragedia classica moderna, viene a raccontare i fatti accaduti avanti il cominciare dell'azione drammatica, o fuori della scena; e il consigliere che predica pazienza al re Adrio per la creduta morte della figliuola. Di queste due creazioni del Groto lo Shakespeare, se pur le conobbe, non credè necessario di approfittarsi.

Finalmente, il Cieco fece morire di dolore la

madre di Adriana, mentre la madre di Giulietta nelle novelle italiane e nella tragedia inglese si dispera, ma non muore; e fece aprire da Massenzio le dighe delle acque che dovevano sommergere la città stata teatro di tante sciagure, mentre nelle novelle italiane e nella tragedia inglese le due famiglie nemiche dei Capuleti e Montecchi dinanzi alla tomba dei loro figliuoli si riconciliano.

III.

Passiamo ad esaminare le imitazioni dello Shakespeare dalla tragedia del Cieco.

Ho detto che gl'Italiani esagerarono stranamente l'importanza di quelle imitazioni; non solamente la importanza, ma anche il numero e l'estensione. A leggere ciò ch'essi scrivono, parrebbe che, messi sull'avviso dagli stranieri, avessero dopo loro scoperto chi sa quante e quali altre cose; mentre tutte le loro scoperte si riducono a un unico luogo, molto discutibile e molto incerto, notato dal Turri. La storia di queste imitazioni mi fa tornare in mente la novella del marito che confidò in gran segretezza alla moglie d'aver fatto un uovo:

> E non era del tutto il giorno spento,
> Che il pover uomo n'avea fatti cento.

Le imitazioni accennate dal Cooper Walker, dal Lloyd e dal Klein, sono tre: 1ª quella di cui ho già parlato e intorno alla quale ho detto il mio parere, accennata dal Lloyd e dal Klein; 2ª la scena del commiato, che è forse la più notevole, accennata da

tutti tre i detti critici; 3ª il discorso di frate Lorenzo a Giulietta per spiegarle gli effetti del narcotico, la cui somiglianza con quello del Mago ad Adriana fu notata dal Cooper Walker e dal Lloyd, e trascurata dal Klein, il quale tuttavia non potè ignorarla. Ora il Turri nella *Domenica letteraria* del 6 agosto 1882 scriveva: " Alcuni dei passi somigliantisi (cioè, delle imitazioni dello Shakespeare dal Groto) recò il Klein: due che sfuggirono a lui e che mi sembrano importanti, recherò io qui, insieme con un altro che potrebbe offrire il modo di conoscere donde traesse lo Shakespeare l'idea del noto contrasto tra il canto dell'usignolo e quello dell'allodola ". E dopo ciò riferiva tre luoghi, due dei quali erano nè più nè meno la scena del commiato e il discorso di frate Lorenzo, cioè due di quei medesimi indicati già dai critici stranieri. Forse il Turri nel 1882 non conosceva le imitazioni accennate dal Cooper Walker, e credè d'essere egli il primo a scoprire quella del discorso di frate Lorenzo già trovata dall'inglese più d'ottanta anni avanti. Avrebbe però il Turri fatto bene a dir chiaro che il terzo luogo da lui riferito era la scena del commiato, e ch'egli lo prendeva dal Klein. Così forse avrebbe risparmiato al dottor Bocchi l'errore di attribuire a lui la scoperta di quella imitazione. Il dottor Bocchi poi non fece che riferire i quattro luoghi trovati dai suoi predecessori, e notare qualche somiglianza di scene e situazioni fra la tragedia dello Shakespeare e quella del Groto; spendendo in questa opera molte parole e ingrossando stranamente la voce, per far credere alla moltiplicazione dei pani. Ma la moltiplicazione dei pani non avvenne; i quattro luoghi restarono quattro; e le somiglianze di scene e situazioni non cessarono di avere la loro ragione di

essere nella fonte comune alla quale i due scrittori aveano attinto.

Questo sistema di critica mi pare un po' comico; mi rammenta cioè quei commedianti che, dovendo far passare sulla scena un esercito e non avendo che cinque o sei fantaccini, li fanno uscire da una parte e rientrare dall'altra. L'esercito passa, passa con grande ammirazione del volgo; e i fantaccini sono sempre que' sei. Ma ciò che è permesso ai commedianti che si trovano a corto di denari non dovrebbe servir d'esempio alla critica che trovasi a corto d'argomenti.

La scena del commiato nella tragedia dello Shakespeare i lettori la conoscono già per il raffronto che io ne feci con la scena stessa nella novella del Bandello, tanto lodata dal Montégut. Ma come essi cercarono, credo, inutilmente nel racconto del frate gli accenti della passione vera e il patetico straziante della scena shakespeariana, più inutilmente ancora li cercherebbero nella scena del Groto.

Eccola:

ADRIANA. Deh! se mi amate, non partite ancora.

. . . .

. . . .

LATINO. . . . . È presso il far del giorno;
Udite il rossignol che con noi desto
Con noi geme fra' spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'erbe. (Ahi lasso!)
Rivolgete la faccia a l'Orïente:
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori
Portando un altro sol sovra la terra,
Che però dal mio sol resterà vinto.

ADRIANA. Ahimè ch'io gelo: ahimè ch'io tremo tutta;
Questa è quell'ora ch'ogni mia dolcezza

Affatto stempra. Ahimè questa è quell'ora
Che m'insegna a saper che cosa è affanno.
O del mio ben nemica, avara notte,
Perchè sì ratto fuggi, corri, voli,
A sommerger te stessa e me nel mare,
Te ne l'Ibero e me nel mar del pianto?

È inutile proseguire la citazione, la quale farebbe sentire ai lettori dei versi non belli e che non hanno nessuna relazione con la scena dello Shakespeare. La relazione è tutta nei versi che ho riferiti, e si restringe a sei o sette versi in principio, che corrispondono a quattro o cinque, e non più, dello Shakespeare. Nello Shakespeare, come i lettori han veduto, Giulietta dice a Romeo: “ Come! tu vuoi già partire? ma ancora non è giorno. Quello che hai sentito cantare era l'usignolo e non l'allodola „. E Romeo risponde: “ Era l'allodola, annunziatrice del mattino, e non già l'usignolo. Vedi là quel chiarore a oriente? È il giorno che si drizza in punta di piedi sulle nebbiose cime della montagna. Io debbo partire e vivere, o restare e morire „.

Il Turri nella sua monografia sul Cieco d'Adria dice, in una nota: “ La prova più sicura che lo Shakespeare abbia conosciuto e imitato il lavoro del Groto è questa: che la scena del commiato de' due amanti non si trova prima in nessuna delle novelle e dei poemetti che tolsero da queste l'argomento „. Ciò dicendo il Turri s'inganna, perchè la scena del commiato si trova benissimo nelle novelle e nei poemetti che da esse derivarono. Il Turri forse fu tratto in inganno dal Klein, il quale per altro non dice quello che dice lui, ma dice soltanto che *del rosignuolo e delle altre reminiscenze della scena del commiato nella tragedia dello Shakespeare non si trova*

niente nei novellieri, e ben poco nel poema di Clizia e in quello dell'inglese Brooke, a cui lo Shakespeare attinse direttamente, come vedremo. E da ciò il Klein trae argomento a conchiudere che dunque lo Shakespeare dovè in quella scena imitare il Groto.

Ciò che dice il Klein è esatto; e certo una analogia fra le due scene c'è, analogia che fa naturalmente supporre qualche reminiscenza in quello dei due autori che scrisse più tardi. Ma ove si pensi che una certa analogia dovea necessariamente derivare alle due scene dalla identità della situazione, identità data dall'argomento come era stato svolto dai novellieri, si vedrà che la sola analogia derivante da reminiscenza si riduce forse alla menzione del rosignuolo. Ma basta cotesta menzione del rosignuolo a provare che lo Shakespeare dovè imitare dal Groto?

Ecco: il canto dell'usignuolo e della allodola in questa famosa scena shakespeariana faceva tornare in mente al prof. Vincenzo Crescini una vecchia romanza francese, la 31ª del testo del Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen,* nella quale la situazione è la stessa del dramma. " Si tratta, scriveva il Crescini *(Domenica letteraria,* 16 luglio 1882), di due amanti a cui l'alba e il canto dell'uccello che l'annunzia, indicano la fine delle notturne gioie; l'uno di essi non si acconcia a prestar fede all'indizio, e mentre nella scena divina di Shakespeare Giulietta s'illude che abbia invece cantato l'usignuolo, nella romanza l'amico dice menzognera l'allodola:

> Il n'est mie jors,
> Saverouze au cors gent,
> Si m'ait amors,
> L'alouette nos mant.

Naturalmente con ciò non si vuol dire, prosegue il Crescini, che il gran tragico conoscesse la vecchia romanza; la medesima situazione inspira, se non lo stesso, almeno pensieri affini. Ad ogni modo nel luogo in discorso di *Giulietta e Romeo* io sento come un'eco dell'antica poesia, oitanica in ispecie ed occitanica, in cui è tutt'altro che infrequente il caso che l'alba e chi l'annunzia riescano molto incomodi ai felici amanti „.

Se non possiamo, anzi non dobbiamo, come pare al prof. Crescini, e pare anche a me, affermare che la allodola shakespeariana sia figliuola di quella della romanza francese, per qual ragione dovremo noi ammettere che il rosignuolo della *Giulietta e Romeo* discenda necessariamente da quello dell'*Adriana?* E notisi che il rosignuolo del Groto, nunzio dell'alba, non ha niente che fare con quello dello Shakespeare, per il quale nunzia dell'alba è la allodola, come nella romanza francese. Chi ci impedirà quindi di credere alla possibilità che la menzione del rosignuolo e della allodola nello Shakespeare sia pura invenzione dell'autore, o sia derivata da fonte a noi ignota, ma tutt'altra fonte che il Groto?

Nella scena del commiato, quando Romeo è disceso e sta per allontanarsi, Giulietta gli dice: " Io ho bisogno d'aver tue nuove ad ogni ora del giorno, poichè in un minuto ci sono molti giorni: oh! a questo conto io sarò molto vecchia, prima che io rivegga il mio Romeo! „ Qui i commentatori eruditi annotano che lo Shakespeare ha imitato Ovidio, il quale nella prima delle *Eroidi* fa dire a Penelope:

> Certe ego quae fueram, te discedente, puella,
> Protinus ut redeas facta videbor anus.

E perchè no? dico io. — Ma non potrebbe anche essere che quel pensiero fosse nato spontaneamente da sè nella mente dell'autore? Anzi, non era quasi naturale che vi nascesse, data la tendenza del tempo e del poeta alla concettosità, e dato il pensiero antecedente, da cui il pensiero concettoso del rapido invecchiare rampollava spontaneo? — Se si ripensa che gli uomini fanno da che mondo è mondo questa pazza fatica di pensare e di scrivere i loro pensieri, si capisce subito che non è possibile ci sia pensiero il quale non sia stato moltissime volte pensato e molte scritto. E noi, invece di buttar via la penna e smettere di scrivere per la disperazione di dire qualche cosa di nuovo, ci divertiamo a questo inutile giuoco di pazienza di cercare la derivazione dei pensieri altrui, e gongoliamo di piacere quando fra le gialle pagine di qualche vecchio e stupido libro dimenticato troviamo un pensiero, una espressione, una parola adoperata poi da un poeta famoso.

Il discorso di frate Lorenzo a Giulietta nell'atto di darle il sonnifero si trova già nei novellieri italiani, dai quali passò nell'*Adriana* del Groto e in tutti gli scrittori stranieri che tradussero o rifecero in prosa o in verso la novella italiana, cioè nel francese Boisteau e negli inglesi Painter e Brooke. Al Lloyd pare che quel discorso nella tragedia dello Shakespeare abbia più somiglianza, cioè, per usare le sue stesse parole, *più coincidenza di espressione,* col corrispondente discorso del mago ad Adriana nella tragedia del Groto, che non coi discorsi medesimi nella novella del Painter e nel poema del Brooke. Io confesso che non sono della opinione del Lloyd. Riporto qui il passo nelle versioni dei diversi scrittori, affinchè i lettori possano giudicare.

Comincio col Groto; poi, invece del Painter, che in questo luogo tradusse letteralmente il Boisteau, do la versione dello scrittore francese; indi passo al Brooke, di cui do una traduzione letterale, e finisco con lo Shakespeare.

Nel Groto il mago offrendo una polvere ad Adriana le dice:

> Questa beendo voi coll'acqua cruda,
> Darà principio a lavorar fra un poco,
> E vi addormenterà sì immota e fissa
> E d'ogni senso renderà sì priva,
> Il calor naturale, il color vivo
> E lo spirar vi torrà sì, che i polsi
> (In cui è il testimonio de la vita)
> Immobili staran senza dar colpo,
> Che alcun per dotto fisico che sia
> Non potrà giudicarvi altro che morta.

Noto che anche nelle novelle italiane frate Lorenzo dà una polvere a Giulietta, e nella novella del Da Porto le dice: “ Togli questa polvere, e quando ti parrà... insieme con acqua cruda senza tema la beverai; chè... comincerà operare „. E poco innanzi parlandole della virtù di essa polvere le avea detto: “ Per quarantott'ore... ti farà in guisa dormire, che ogni uomo per gran medico ch'egli sia, non ti giudicherà mai altro che morta „. Anche nel Bandello c'è l'accenno ai medici, e di più al polso: “ se... tutta la scuola dei più eccellenti medici... ti vedessero e ti toccassero il polso, tutti ad una voce morta ti giudicheranno „.

Nel Boisteau non si parla di polvere, ma di una ampolla; modificazione che passa dal francese negli scrittori inglesi, ed è accolta dallo Shakespeare.

Ecco il passo del Boisteau. “ Voilà une fiole que je te donne, la quelle tu garderas comme ton propre coeur, et le soir dont le jour suivant seront tes épousailles, ou le matin avant jour, tu l'empliras d'eau et boiras ce qui est contenu dedans, et lors tu sentiras un plaisant sommeil, lequel glissant peu à peu par toutes les parties de ton corps, les contraindra si bien qu'elles demeureront immobiles, et sans faire leurs accoutumés offices, perdront leurs naturels sentiments; et demeureras en telle extase, l'espace de quarante heures pour le moins sans aucun pouls ou mouvement perceptible „.

Ecco ora il Brooke, la cui derivazione dallo scrittore francese mi pare evidente. “ Prendi questa piccola ampolla, e tienla (cara) come il tuo occhio, e il giorno del matrimonio, innanzi che il sole rischiari il cielo, empila d'acqua fino all'orlo, poi bevila, e tu sentirai per tutte le vene e le membra un piacevole letargo scorrere, e alfine distendersi lungamente per tutte le parti di te, da ogni parte ritrarsi tutta la tua naturale forza; così senza moto inerti le tue membra riposeranno, nè il polso andrà, nè il cuore batterà nel tuo cavo petto, ma tu giacerai come colei che muore in una estasi „.

Ecco finalmente lo Shakespeare.

“ Quando sarai in letto, prendi questa ampolla, e bevi questo distillato liquore; immediatamente scorrerà per tutte le tue vene un freddo e letargico umore; il polso non riterrà il naturale suo moto, ma si arresterà: non calore, non respiro attesteranno che tu vivi; le rose delle tue labbra e delle tue guance appassiranno come livida cenere; le finestre de' tuoi occhi si chiuderanno, come quando la morte le chiude al giorno della vita; ogni parte (di te) priva d'agi-

lità e d'azione, diventerà rigida e dura e fredda come la morte „.

Senza dubbio, il passo dello Shakespeare si rassomiglia a quello del Groto, come era inevitabile, data la identità dell' argomento e della situazione; ma i lettori converranno, credo, con me, che si rassomiglia anche maggiormente a quelli del Boisteau e del Brooke. Lo Shakespeare comincia come essi, *Prendi quest'ampolla;* la circostanza del medico, che è in tutti gli scrittori italiani, e manca nel Boisteau e nel Brooke, manca anche nello Shakespeare: la circostanza del polso, che è nel Bandello e nel Groto, si trova sì nello Shakespeare, ma ci si trova perchè si trova anche nel Boisteau e nel Brooke: e lo scorrere della bevanda per entro le viscere e produrvi il letargo è descritto dallo Shakespeare in modo più somigliante al Boisteau e al Brooke che non al Groto. Le altre circostanze della descrizione shakespeariana che non si trovano nel Boisteau e nel Brooke, non si trovano nè anche nel Groto; tali, ad esempio, quella delle rose delle labbra e delle guancie, che appassiranno come *livida cenere,* la quale trovasi in una poesia del Churchyard, da cui lo Shakespeare la prese, se pure non fu il Churchyard quegli che la prese dallo Shakespeare (giacchè i due poeti furono contemporanei), e quella delle finestre degli occhi, che dobbiamo credere il poeta traesse dalla sua testa, giacchè i commentatori non ci dicono niente in proposito.

Eccoci all'ultima imitazione, quella scoperta dal Turri. Si rammentano i lettori quando, al principio del secondo atto dell'*Adriana,* Latino va di notte a trovare la sposa? Trova aperto l'uscio del giardino, entra, e mentre aspetta, gli par di sentire che qualcuno si appressa, e dice:

... e par ch'io senta aprir la porta,
La qual meglio chiamar posso orïente:
Ecco spunta il mio sol, cinto di nubi
A mezzanotte! mira come gli astri
Dan loco al lume suo smarriti in vista,
Come stan l'aure a vagheggiarlo intente!

Nella tragedia dello Shakespeare, alla scena seconda dell'atto secondo, Romeo, entrato nel giardino dei Capuleti, vedendo Giulietta apparire alla finestra, dice: " Ma, silenzio! qual luce spunta da quella finestra? Quello è l'oriente, e Giulietta è il sole! — Sorgi, o bel sole, e uccidi l'invidiosa luna, che è già languida e pallida di dolore, perchè tu, sua ancella, sei molto più bella di lei ".

La somiglianza in questo luogo si riduce tutta allo splendido verso shakespeariano " It is the east and Juliet is the sun " (quello è l'oriente, ed è Giulietta il sole); ma non si può negare che la somiglianza è notevole: trattasi di due amanti, che in una medesima situazione esprimono con la medesima immagine il medesimo fatto, cioè il mostrarsi a loro della donna amata. Se non che si può osservare che certe immagini nella poesia di certi tempi essendo molto comuni, non è difficile che in una medesima situazione, si presentino spontaneamente a poeti diversi, senza che l'uno sappia dell'altro. C'è di più: un commentatore inglese, il Douce, nota che il verso shakespeariano " It is the east and Juliet is the sun ", e forse tutta intera la scena seconda dell'atto secondo della tragedia dello Shakespeare, è imitata da una commedia latina intitolata *Labyrintus*, commedia che fu rappresentata al cospetto di Giacomo I a Cambridge, e che per movimento e invenzione non è stata forse, a giudizio del dotto critico, superata. Nella

scena quarta dell'atto terzo, dice il Douce, due amanti s'incontrano di notte, e il Romeo della commedia latina dice alla sua donna: " Quid mihi noctem commemoras, mea salus? Splendens nunc subito illuxit dies, ubi tu primum, mea lux, oculorum radiis hasce dispulisti tenebras ". Tuttavia non si può disconoscere che, se la immagine nei tre scrittori è la stessa, l'espressione, nel verso dello Shakespeare, è più somigliante a quella del Groto che non a quella dello scrittore latino. Che se mettesse il conto di sfoggiare una facile erudizione, anche qui si potrebbe risalire di anello in anello più su, fino all'epigramma di Quinto Catulo per Roscio, che Cicerone ci ha conservato:

> Constiteram exorientem Auroram forte salutans,
> Quum subito a laeva Roscius exoritur.
> Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra
> Mortalis visus pulchrior esse deo.

Si potrebbe, dico, risalire; ma con quanto vantaggio vero?

Concludiamo. Prese a una a una, le imitazioni shakespeariane dal Groto, che son venuto esaminando, mi paiono abbastanza contestabili, tanto che capisco benissimo come il White chiami molto magri gli argomenti sopra i quali il Cooper Walker fondò la supposizione che lo Shakespeare avesse avuto conoscenza della tragedia del Groto; ma tutte insieme, specie coll'aggiunta dell'ultima, mi sembrano giustificare almeno il dubbio che l'*Adriana* del Cieco non fosse sconosciuta al grande tragico inglese.

PARTE SECONDA

I.

Quando e come la pietosa storia di Romeo e Giulietta passò dalla nostra nelle letterature straniere?

Nella prima parte di questo scritto, esaminando le imitazioni dello Shakespeare dall'*Adriana* del Groto, io nominai uno scrittore francese, Pietro Boisteau, e due inglesi, Arturo Brooke e Guglielmo Painter, che trattarono letterariamente la storia di Romeo e Giulietta prima del gran tragico inglese; ed accettando senza osservazioni (che ivi sarebbero state fuori di luogo) l'opinione più comune fra i critici shakespeariani, che cioè il Brooke e il Painter abbiano attinto dal Boisteau, parlai degli scritti de' due inglesi come derivati dalla novella dello scrittore francese. Cosicchè la risposta alla mia domanda è bell'e fatta: — Il francese Boisteau fu quegli che prese dall'Italia e divulgò prima in Francia, poi in Inghilterra, la storia due dei amanti veronesi. — Ma questa risposta è una risposta piena e sodisfacente?

Vediamo.

Secondo i critici dello Shakespeare, il primo a trattare dopo gli italiani la storia di Romeo e Giu-

lietta fu dunque Pietro Boisteau; il quale tradusse, o meglio rifece, dicono essi, verso il 1560, la novella italiana del Bandello, e la pubblicò nelle *Histoires tragiques* del Belleforest, con questo titolo: *Troisième histoire tragique, extraite des oeuvres italiennes de Bandel et mise en langue française par Pierre Boisteau, surnommé Launay.*

Ma... (in tutte le cose c'è qualche *ma*, e nella critica letteraria ce n'è un visibilio) ma uno scrittore inglese, il White, ci fa sapere che delle *Histoires tragiques* del Belleforest non si trova una edizione anteriore al 1580; non solo non si trova, ma non si trova in nessun luogo notizia che tale edizione abbia esistito. A lui almeno, per quante ricerche abbia fatte, non è riuscito trovare nè l'edizione, nè la notizia di essa. Il titolo della sola edizione delle *Histoires tragiques* di cui il White potè avere conoscenza è questo: *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en langue françoise: le six 1res, par F. Boisteau surnommé Launay et les suivantes par Fr. de Belleforest. Paris, Jean de Bordeaux, 1580, 7 vols. 16.*

Diciamo subito che il dubbio sollevato dal White non ha gran valore di fronte agli argomenti dai quali i critici shakespeariani han dedotto che il Boisteau componesse e pubblicasse la sua novella intorno al 1560. Se una edizione delle *Histoires tragiques* anteriore al 1580 non si trova oggi, e non se ne trova nemmeno notizia, ciò non vuol dire che non abbia esistito. Può benissimo darsi che quella prima edizione, o quelle prime edizioni, se furono più d'una (sia di tutta la raccolta delle *Histoires tragiques*, sia delle sole novelle del Boisteau), sieno andate disperse e distrutte, senza che sia rimasta in nessuna parte memoria o vestigio di esse. Il fatto è non solo pos-

sibile, ma più naturale che a prima vista non sembri. La bibliografia e la critica storica, che sono tanta parte delle nostre letterature decrepite, non esistevano nella letteratura inglese ancor giovane del secolo decimosesto; e i libri, specialmente quelli del popolo, come le novelle e i drammi popolari, non si custodivano con molta cura, non si raccoglievano nelle pubbliche biblioteche per conservarli, come si fa oggi, allo studio dei futuri eruditi. I libri, quando avevan fatto l'ufficio loro, di dilettare la gente per la quale erano stati composti, avean fatto tutto; e, come da una generazione all'altra i gusti mutavano, i libri che avean dilettato gli avi ed i padri doventavano spesso e volentieri inutili pei nipoti e pei figliuoli, e andavano quindi, come tutta la roba inutile, facilmente dispersi e distrutti.

Ma quali sono gli argomenti sui quali si fonda l'affermazione dei critici, che il Boisteau scrivesse e pubblicasse per la prima volta la sua novella intorno al 1560? — Ecco. Arturo Brooke compose e pubblicò nel 1562 pei tipi di Riccardo Tottel un poema con questo titolo, che, secondo l'uso del tempo, era scritto dal libraio: *La tragica istoria di Romeo e Giulietta, contenente un raro esempio di vera costanza, con i sottili consigli e pratiche di un vecchio frate, e il loro triste resultato.* Il poema del Brooke ebbe una seconda edizione, per opera dello stesso Tottel, nel 1582. Nel frattempo, e precisamente nel 1567, Guglielmo Painter pubblicava nel volume secondo del suo *Palazzo del piacere* (Palace of pleisure) una novella col semplice titolo *Romeo e Giulietta.*

— D'onde avevano tratto, il Brooke il suo poema, e il Painter la sua novella? — Affermò prima lo Steevens, ed il Malone e il Collier ripeterono, che

tanto il Brooke quanto il Painter trassero, quegli il suo poema, questi la sua novella, dalla novella francese del Boisteau; che anzi il Painter non fece altro che tradurre il Boisteau. L'autorità del Malone e del Collier, ricercatori pazienti e accurati di tutto ciò che concerne le opere dello Shakespeare, le rassomiglianze grandi fra il poema del Brooke e la novella del Boisteau, specialmente nelle parti in cui l'uno e l'altra differiscono dalle novelle italiane, e i caratteri, che la novella del Painter ha, di vera e propria traduzione dal Boisteau, dànno (non si può negare) un gran peso alla affermazione dello Steevens. Quindi la necessità, ove si accetti l'opinione di lui, di riportare ad una data anteriore al 1562 la composizione e pubblicazione della novella del Boisteau, e di supporre perduta la prima o le prime edizioni di essa anteriori al 1580.

È vero che la storia di Romeo e Giulietta era nella seconda metà del secolo decimosesto, specie negli anni fra il 1560 e il 1580, popolarissima in Inghilterra; e niente ci vieta di supporre che altre versioni di essa, indipendenti da quella del Boisteau, corressero tra il popolo, versioni diverse, e procedenti forse direttamente da fonti italiane. (Le relazioni fra l'Inghilterra e l'Italia, e l'influenza di questa su quella, nella vita, nei costumi, nelle lettere, erano a quel tempo grandissime). Ed è altresì vero che il Brooke, nell'*Avviso al lettore,* che precede il suo poema, parla di un dramma su Romeo e Giulietta da lui veduto rappresentare, e non parla della novella del Boisteau nè di altri scritti su quell'argomento; tanto che parrebbe ragionevole supporre che da quel dramma, piuttosto che da un altro scritto che non nomina, avesse egli tratto l'ispirazione e la materia al suo

poema. " Benchè io abbia veduto, scrive il Brooke, lo stesso soggetto prodotto ultimamente sulla scena con maggior lode di quella alla quale io possa aspirare (essendo là svolto meglio che non possa svolgerlo io), tuttavia la stessa materia, scritta come è, può servire ad un effetto egualmente buono „.

Oltre questo dramma anteriore al 1562, della cui esistenza fa fede il Brooke, è molto probabile che ce ne fosse anche qualcun altro, come crede il Collier; e che ci fossero altri antichi scritti su Romeo e Giulietta, i quali tutti dovettero, insieme con quei drammi, andare perduti. Le parole stesse del Brooke da me riferite mostrano, se non m'inganno, che, al tempo nel quale egli scrisse, la storia dei due amanti veronesi era già tanto diffusa in Inghilterra, da non potersi supporre che tale diffusione fosse unicamente dovuta ad un libro in lingua straniera, scritto allora allora, come la novella del Boisteau. Se quella più antica letteratura inglese su Romeo e Giulietta potesse in tutto o in parte rivivere, chi sa che forse l'affermazione dello Steevens circa la derivazione del poema del Brooke e della novella del Painter dalla novella francese del Boisteau non ne rimanesse un po' scossa! Ma finchè questo non avvenga (e sarà molto difficile che avvenga), i critici sono nel loro pieno diritto di dedurre dalle somiglianze fra il poema del Brooke e la novella del Boisteau, che quello sia derivato da questa, e dalle somiglianze anche maggiori fra la novella del Painter e quella del Boisteau, che l'inglese abbia tradotto dal francese, come questi tradusse dall'italiano.

Molte congetture sono state fatte dai critici intorno a quella antica tragedia su Romeo e Giulietta di cui parla il Brooke; fra le altre anche questa, che

la detta tragedia fosse una traduzione o un raffazzonamento dell'*Adriana* del Groto, stata portata manoscritta in Inghilterra. Una tale supposizione pare a me affatto priva di fondamento. Ammettiamo pure che il Groto scrivesse l'*Adriana* a 19 anni, nel 1560, come affermano i suoi recenti biografi. Non è un po' strano che la tragedia, appena scritta andasse in Inghilterra, e che di questo fatto non rimanesse poi nessun vestigio nelle memorie che si riferiscono alla vita del Cieco? Ma, a parte ciò, il Brooke parla evidentemente di una tragedia il cui argomento dovette essere il fatto genuino dei due amanti veronesi, non la trasformazione di esso operata dal Groto. Questa considerazione, taglia, mi pare, la testa al toro, mostrando la insussistenza della supposizione alla quale ho accennato.

Si capisce che quando s'è ammesso che lo Shakespeare abbia o poco o molto imitato dall'*Adriana,* bisogna ammettere anche che l'*Adriana* sia andata in Inghilterra, giacchè è molto dubbio che lo Shakespeare sia mai stato in Italia. Ma a me, che se non mi sento di affermare certissime le imitazioni dello Shakespeare dal Groto, non mi sento nemmeno di negarle assolutamente, pare più probabile che l'*Adriana,* se andò in Inghilterra, ci andasse stampata, cioè dopo il 1578, che non manoscritta, cioè avanti il 1562. Per spiegare le imitazioni dello Shakespeare, che compose la sua tragedia *Romeo* e *Giulietta* tra il 1591 e il 1596, non c'è affatto bisogno di supporre che l'*Adriana* andasse in Inghilterra quando il poeta inglese non era ancora nato. È anzi molto più ragionevole l'altra supposizione.

Sarebbe poi supremamente ridicolo voler fare del Cieco di Adria il portatore in Inghilterra della

storia di Romeo e Giulietta, quando nella tragedia di lui mancano perfino i nomi dei due amanti veronesi.

Il divulgatore primo di quella storia in Inghilterra abbiamo, per quel che s'è detto, ragione di credere che sia stato il Boisteau. Posto ch'egli non fosse stato, perchè non potremmo credere che fossero stati in vece sua i novellieri italiani? E la storia non poteva essersi divulgata in Inghilterra oralmente anche prima che scritta, quando, proprio nel Veneto, a Padova, concorrevano ogni anno tanti scolari inglesi da formare, come dicevano, una *nazione?* Non poteva qualche rozzo autore del teatro popolare, attingendo alla tradizione orale, averla fatta soggetto di dramma prima che in Inghilterra arrivassero le novelle del Boisteau o del Bandello? E non poteva essere quello il dramma veduto dal Brooke? Chiedo venia al lettore di queste supposizioni che, per quanto audaci, non mi sembrano assurde.

II.

Tutti gli scritti intorno a Romeo e Giulietta anteriori allo Shakespeare non hanno oggimai quasi altro valore che di documenti letterari illustranti l'opera del poeta inglese. Le novelle del Bandello, che furono tanto in voga al tempo loro, oggi hanno ben pochi lettori, e da molti anni non si ristampano più. L'ultima edizione è quella del Pomba (nella raccolta de' novellieri) della metà del secolo. Le nostre signore e i nostri giovinetti leggono, invece delle novelle antiche italiane (e pure ce n'è delle piacevoli e leggibili da tutti) i romanzi dello Zola. Oggi (diciamolo pure) deve fare un po' di maraviglia in Italia sentire

il Montegut lodare, come loda, il nostro novellatore del secolo decimosesto. La novella di lui più conosciuta e più spesso citata tra noi è quella di Romeo e Giulietta, in grazia appunto dello Shakespeare.

Anche peggior sorte del Bandello ebbe il Boisteau in Francia, le cui novelle dopo il secolo decimosesto non furono mai ristampate. Fu ristampata solo, nel 1860, la novella di Romeo e Giulietta, in appendice alla traduzione che della tragedia dello Shakespeare fece François Victor Hugo; il quale ristampandola dolevasi che il vecchio scrittore fosse troppo dimenticato dai suoi compatrioti. E veramente la novella del Boisteau, scritta con certa ingenuità e vivezza, e con una abbondanza di linguaggio e di particolari che supera quasi quella del Bandello, si legge anche oggi volentieri. Aggiungasi ch'egli non è un puro e semplice traduttore, ma rifà in molte parti liberamente la novella italiana, aggiungendo e modificando: e tali aggiunte e modificazioni sono ciò che, agli occhi dei critici, forma il merito principale del narratore francese, perchè alcune di esse ebbero l'onore di passare nella tragedia dello Shakespeare.

François Victor Hugo fa un merito particolare allo scrittore francese d'aver introdotto nella novella un personaggio di sua invenzione, lo speziale che vende il veleno a Romeo, quando questi, avuta la notizia della morte di Giulietta, delibera di andare a uccidersi sulla tomba di lei. I novellieri italiani a questo punto dicono semplicemente che Romeo, preso con sè un potente veleno, se ne andò a Verona. Il traduttore francese aggiunge questa scena, che riferisco per intero.

“ Il (Romeo) part de sa chambre...., puis il s'en va par tous les cantons de la ville, chercher s'il

pourrait trouver remède propre à son mal. Et ayant avisé entre autres la boutique d'un apothicaire assez mal peuplée de boîtes et autres choses requises à son état, il pensa lors en lui-même que l'extrême pauvreté du maître le ferait volontiers consentir à ce qu'il prétendait lui demander. Et après l'avoir tiré à part, lui dit en secret:

" — Maître, voila cinquante ducats que je vous donne, et me delivrez quelque violente poison, laquelle en un quart d'heure fasse mourir celui qui en usera.

" Le malheureux, vaincu d'avarice, lui accorda ce qu'il lui demandait, et feignant lui donner quelque autre médecine devant les gens, lui prépare soudainement le venin, puis lui dit tout bas:

" — Monseigneur, je vous en donne plus que n'avez besoin, car il n'en faut que la moitié pour faire mourir en une heure le plus robuste homme du monde „.

Confessiamo che in questa scena non c'è niente di straordinario nè come invenzione nè come rappresentazione. Il personaggio dello speziale non ha niente di particolare; è uno speziale povero e avaro, che vende del veleno perchè ha sete di quattrini, e basta; e Romeo compra da lui il veleno come avrebbe comprato a un'altra bottega qualunque un'altra merce qualunque proibita: in tutta la scena descritta con colori abbastanza semplici, per non dire sbiaditi, non c'è altro di caratteristico che quell'aria di mistero colla quale Romeo domanda e lo speziale gli vende il veleno. In che cosa sta dunque il merito di essa? — Il merito di essa sta tutto nell'aver suggerito allo Shakespeare quest'altra scena meravigliosa.

Romeo *(picchiando alla porta dello speziale)* — Olà! speziale!

Speziale. Chi chiama così forte?

Romeo. Vien qua, uomo. Io veggo che tu sei povero; eccoti quaranta ducati: dammi una dose di veleno, ma così potente, che appena sparsosi per le vene faccia cader morto l'uomo stanco di vivere che lo abbia preso, e cacci fuori del corpo lo spirito con tanta violenza e rapidità, con quanta l'infiammata polvere esce fuori dalle fatali viscere del cannone!

Speziale. Io ho di questi veleni micidiali; ma la legge di Mantova punisce di morte chi li vende.

Romeo. Come! Tu sei così ignudo di tutto e così pieno di miseria, e hai paura di morire? La fame è sulle tue guancie, il bisogno e i patimenti agonizzano ne' tuoi occhi, il disgusto e la povertà penzolano dalle tue spalle; il mondo non ti è amico, e la sua legge nemmeno: il mondo non ha fatto la sua legge per arricchirti. Viola dunque la legge del mondo, e prendi qua, se vuoi non esser più povero.

Speziale. La mia povertà acconsente, ma non la volontà.

Romeo. Io pago la tua povertà e non la volontà.

Speziale. Ebbene: mettete questo in un liquido a piacer vostro, e bevete: se anche aveste la forza di venti uomini, sarete spacciato immediatamente.

Romeo. Eccoti il tuo oro: questo è un veleno peggiore alle anime degli uomini, e commette in questo odioso mondo più assassinii che non le povere misture che ti è proibito di vendere: non sei tu che vendi a me il veleno, sono io che lo vendo a te. Addio: comprati da mangiare e ingrassa. — Vieni, o cordiale, e non veleno: andiamo alla tomba di Giulietta: là io ho bisogno di te.

Le modificazioni più importanti fatte dal Boisteau alla novella italiana sono due. La prima è nel punto quando Giulietta, dopo i rimproveri e le minaccie del padre perchè essa ricusa di sposare il conte Paride, ritiratasi nelle sue stanze scrive a Romeo per avvisarlo del terribile frangente in cui si

trova, e Romeo le risponde rassicurandola e promettendole che verrà a prenderla per menarla con sè a Mantova. Il Boisteau ha soppresso questo incidente, facendo che Romeo ignori sino alla fine il pericolo da cui la sua sposa è minacciata. La seconda modificazione è nella scena della morte dei due amanti. Negli scritti dei novellieri italiani Giulietta si desta dal suo letargo quando Romeo ha già preso il veleno, ma non è ancora morto: e così i due amanti hanno, prima di morire, la consolazione suprema di rivedersi, di darsi un último bacio: il novelliere francese negò loro questa consolazione: nella novella di lui Giulietta si desta quando Romeo è già morto. Ambedue queste modificazioni si ritrovano nella tragedia dello Shakespeare; ciò che fa il maggiore elogio del Boisteau.

Al poema del Brooke e alla novella del Painter non è toccata in Inghilterra sorte molto migliore di quella che toccò agli scritti italiani su Romeo e Giulietta in Italia, e di quella che in Francia al Boisteau. Di quelle opere inglesi non si fa stima in Inghilterra, se non in quanto contribuirono alla tragedia dello Shakespeare: e, generalmente parlando, non si studiano che per cotesta ragione. Il poema del Brooke è giudicato da alcuni critici anche come opera d'arte, ma giudicato molto diversamente. I più (e tra questi lo Schlegel, il Campbell, il Singer) si accordano a dirne male, a chiamarlo rozzo, pesante, farraginoso, noioso. Bastino per saggio di questi critici alcune parole del Singer: “ Nota lo Schlegel, scrive il Singer, non potervi essere niente di più diffuso e noioso di quella storia rimata che lo Shakespeare, meraviglioso alchimista, seppe col suo genio trasformare in un'opera bella ed eccellente. Niente altro fuorchè il piacere di osservare una tale trasfor-

mazione, soggiunge il critico, può compensarci della fatica di leggere un poema di oltre tremila giambici di sei o sette piedi, il quale, rispetto a tuttociò che nella tragedia dello Shakespeare ci diverte, ci commuove, ci trasporta, è come un semplice foglio di carta bianca. Quale enorme lavoro di eliminazione e di purificazione ci dovette volere prima di spirare la vita in quella massa informe! Lo Shakespeare seppe, come per incanto, trasformare la lettera nello spirito, seppe, degli sgorbi di un imbianchino, fare un capolavoro di poesia „.

In opposizione a questo severo giudizio, odasi uno dei difensori del Brooke. " I commentatori (dello Shakespeare), scrive il Verplanck, sono stati ingiusti col Brooke. Il poema di lui è stato trattato come una composizione grossolana e inelegante; tanto che si considera come una specie di merito per un critico shakespeariano l'assoggettarsi all'improba fatica di leggerlo. Il Campbell lo chiama con dispregio — uno stupido poema inglese di quattromila versi. — Ma, superate le prime difficoltà del metro e della lingua, il lettore troverà in esso un poema di gran potenza e bellezza. La narrazione è chiara, e quasi piena di interesse quanto lo stesso dramma; i caratteri sono vivamente dipinti, le descrizioni graziose e poetiche. Lo Shakespeare stesso (le cui pitture sono immensamente più vive) non descrive con maggior precisione del nostro poeta quel cambiamento nello appassionato carattere di Giulietta, che il Campbell pensa non essere stato concepito da nessuno di quanti narrarono la storia dei due amanti veronesi prima del gran tragico inglese. Intendo parlare del passaggio di Giulietta dalla fanciullesca fiducia nella altrui simpatia alla affermazione della sua superio-

rità, nella maestà della sua disperazione. La lingua del poema è anche più antica di quella con la quale hanno familiarità i lettori dello Shakespeare e de' contemporanei di lui; ed è per giunta oscurata da affettazioni di un inglese anche più antiquato, come quello dello Spenser. Il metro riesce inusitato e sgradevole ai lettori moderni, composto com'è di versi alternati di dodici e quattordici sillabe, con a quando a quando una sillaba di più, che accresce la ridondanza del verso già ridondante, un ritmo che per gli orecchi moderni è associato principalmente con le composizioni di soggetto scherzevole od umile. Con tutti questi accidentali svantaggi per un lettore moderno, il poema ha per di più il reale difetto di partecipare ai vizi del tempo nella stravaganza delle immagini e nella rozzezza della frase. Tuttavia esso è, nonostante tali difetti, un nobile poema, che se fosse sceso a noi dall'antichità sotto l'egida di un gran nome, o se fosse stato riscritto nei tempi moderni dal Pope o dal Campbell, non avrebbe bisogno di difesa o di elogio „.

Il Verplanck non è solo a giudicare favorevolmente il poema del Brooke. Anche l'Hudson, dopo avere osservato che fra esso e la tragedia dello Shakespeare c'è stretta parentela, che, oltre una generale somiglianza nella materia e nell'ordine dei fatti, parecchie somiglianze di espressione attestano ampiamente l'uso considerevole che lo Shakespeare fece di quel poema, dice: “ Forse io debbo aggiungere che quanto a sentimento, immagini e versificazione, il poema è assai notevole; e, preso nell'insieme, può considerarsi come uno dei migliori saggi che noi abbiamo di letteratura popolare di quel periodo; essendo degno di nota non tanto perchè riproduce i difetti

del tempo, quanto perchè si solleva al di sopra di essi „. In questo elogio dell'Hudson noi abbiamo qualche cosa di più che nello stesso Verplanck; qualche cosa cioè che nega, od attenua grandemente, i difetti che il Verplanck, pur lodando il vecchio poeta, riconosce nell'opera di lui. E dopo ciò chi crede ancora alla critica estetica, ricorra, se ha coraggio, al giudizio dei critici per sapere se un'opera d'arte è buona, o mediocre, o cattiva.

Io non rientrerò qui nella questione, se il poema del Brooke sia veramente derivato dalla novella del Boisteau, come generalmente si crede, o da altre fonti oggi perdute. Accennai i miei dubbi in questo proposito, e le ragioni di essi; ma non debbo tacere che le più importanti modificazioni recate dal Boisteau alla novella italiana si ritrovano così nel poema del Brooke, come nella novella del Painter; ciò che naturalmente è un argomento molto forte in favore della loro derivazione dalla novella francese.

III.

Poichè i documenti che rimangono del passaggio della storia di Romeo e Giulietta dalla letteratura nostra nella francese e nella inglese non sono probabilmente che una piccola parte di quelli che esisterono; e poichè probabilmente a quei documenti letterari è da aggiungere la tradizione orale; noi non possiamo dire d'aver dato, per quanto concerne la Francia e l'Inghilterra, una risposta piena e sodisfacente alla domanda con la quale incominciammo la seconda parte di questo studio; non possiamo dire di aver seguito passo passo il cammino che la storia

Gli amici e compagni di teatro del poeta inglese, Heminge e Condell, che pubblicarono la prima edizione compiuta de' drammi di lui, la famosa edizione in folio del 1623, affermano che il poeta mandava al teatro i suoi manoscritti senza una cancellatura; ciò che prova, secondo loro, che egli scriveva le opere sue di vena, con una straordinaria facilità. Qualunque parte di vero sia in ciò, una cosa è certa; che lo Shakespeare non solo non fu un improvvisatore di drammi come Lope de Vega, il quale era capace di scrivere un lungo dramma in cinque giorni, ma fu uno scrittore meditato, che corresse con molta cura le opere sue, e talvolta le rifece di sana pianta. Un esempio di ciò è, come abbiamo visto, la sua tragedia *Romeo e Giulietta.* Anche ammesso quello che sostiene François Victor Hugo, con argomenti che non finiscono di persuadermi, che cioè i trentasette drammi che possediamo dello Shakespeare non siano tutti quelli ch'egli compose, e che alcuni siano andati perduti, questi drammi perduti non possono ad ogni modo esser molti; cinque, dieci, quindici al più; cosicchè nel periodo da venti a venticinque anni, quanto durò la professione di scrittore drammatico dello Shakespeare, egli non avrebbe scritto in media più di due drammi l'anno; ciò che ci è confermato da altre testimonianze. Da questo alla facilità di Lope de Vega ci corre, mi pare, non poco.

La vita dello Shakespeare, salvo le angustie della povertà, che egli dovè in qualche momento provare, e salvo forse i piaceri e i dolori di qualche passione amorosa, intorno alla quale sappiamo qualche cosa dai suoi sonetti, fu la vita regolata ed oscura dell'uomo pratico, che lavora e guadagna per assicurare a sè e ai suoi una esistenza comoda e tranquilla,

che cerca d'impiegar bene i denari frutto del suo lavoro, e che non è niente affatto disposto a lasciarseli mangiare da nessuno. Uomo piacevole, cortese e di buona compagnia, Guglielmo Shakespeare è sempre disposto a render servigio altrui, quando può; ma se chi gli deve danaro non è esatto nel sodisfare ai suoi impegni, egli non fa complimenti, gli manda a casa la citazione e l'usciere.

Da ragazzo, quando il padre suo era abbastanza agiato, andò a scuola, come tutti i ragazzi della sua condizione, a studiare un po' di latino; ma di lui non si raccontano miracoli di nessun genere; pare ch'ei fosse su per giù uno scolaro come tutti gli altri. Quando la famiglia si trovò in istrettezze, il padre lo levò da scuola prima che finisse gli studi, e lo mise a bottega. Poi, giovine ancora, Guglielmo si innamorò di una donna che aveva alcuni anni più di lui, e la sposò, e n'ebbe figliuoli; poi, stretto, pare, dal bisogno, lasciò a casa la famiglia e andò a Londra a cercar fortuna, e si adattò ai primi umili uffici che gli capitarono presso una compagnia di commedianti; poi si fece attore, poi raffazzonatore di drammi altrui, poi scrittore; e in tutto queste occupazioni portò la serenità e la rettitudine di un'anima grande, a cui il lavoro è bisogno a un tempo e dovere, a cui nessun lavoro è spregevole, se fatto a scopo di onesto guadagno. Egli scrisse de' drammi, come avrebbe fatto un'altra professione qualunque; e nello scriverli ci mise tutto sè stesso, cioè tutta la potenza e la rettitudine del suo ingegno, come l'avrebbe messa in un altro lavoro qualunque; egli fu veramente, e per eccellenza, il grande artiere descritto dal Carducci nella poesia che chiude il volume delle *Rime nuove*.

Quando coi drammi ebbe guadagnato quanto gli parve bastare ai bisogni suoi e della famiglia, lo Shakespeare lasciò il teatro, e si ritrasse al suo paese a passarvi in pace fra i suoi gli anni che gli restavano da vivere. Tutta la vita del gran poeta fu semplice; tutte le azioni sue furono indirizzate ad un fine, e informate alla rettitudine e serietà che sono le caratteristiche del popolo inglese.

La vita di Lope de Vega fu invece molto singolare ed avventurosa. Della fanciullezza di lui si narrano cose mirabili. A cinque anni leggeva il latino come lo spagnuolo; componeva poesie prima di avere imparato a scrivere, e dava mezza la sua colazione ai ragazzi più grandi di lui perchè glie le scrivessero mentre egli le componeva. A quattordici anni scappò di collegio per desiderio di viaggiare e vedere il mondo; a quindici servì come semplice soldato e combattè contro i Portoghesi a Terceira; a diciassette si innamorò; poco dopo prese moglie, ebbe un duello, nel quale ferì il suo avversario, e fu messo in prigione. Commutatagli la prigione nell'esilio, stette parecchi anni a Valenza. Tornato a Madrid, perdè dopo un anno la moglie; e benchè da viva le avesse dato gravi e giuste cagioni di gelosia, pianse molto la morte di lei, e pel dolore si fece di nuovo soldato. Prese parte alla guerra contro gli Inglesi nel 1588: e quando l'*invincibile armata* fu vinta, se ne tornò a Madrid; si ammogliò di nuovo; ebbe un figlio, che gli morì a sette anni; e un anno dopo il figliuolo perdè anche la moglie. Addolorato da queste due morti, cercò, pare, conforto alla sua afflizione in un libero amore, dal quale ebbe due figli naturali, che amò teneramente. Dopo tante avventure, sentendo avvicinarsi la vecchiaia, si volse alla religione,

e fattosi prete, nel 1609, consacrò gli ultimi ventisei anni della sua vita al servizio della chiesa spagnuola. Tuttavia trovò modo di scrivere in cotesti ventisei anni la maggior parte delle sue produzioni drammatiche.

Nato nel 1562, due anni prima dello Shakespeare, Lope de Vega cominciò a scrivere pel teatro qualche anno avanti di lui, cioè intorno al 1586; e nel 1590, quando lo Shakespeare cominciava a fare le sue prime armi, era già diventato popolare e famoso. Il poeta spagnuolo non trovò nessun grande scrittore davanti a sè, che gli contendesse la palma; quando egli si presentò la prima volta a Madrid come autore drammatico, il teatro spagnuolo, che doveva levarsi a tanta altezza con lui e col suo gran successore, non esisteva affatto; ed egli ne fu il fondatore. Allorchè lo Shakespeare lanciò in pubblico i suoi primi drammi, la scena inglese era già piena del nome di Cristoforo Marlowe, per tacere d'altri minori e pure notevoli autori. Allo Shakespeare non restava quindi che la parte di perfezionatore. Ed egli perfezionò e levò a tanta altezza il dramma inglese, che il mondo, un po' ingiustamente, dimenticò tutti gli altri, e identificò in lui solo la grandezza del teatro drammatico dell'Inghilterra.

Sorti al tempo stesso, e per effetto di uno stesso bisogno e quasi istinto nazionale, e con intendimenti quasi identici, il teatro inglese e lo spagnuolo si rivolsero entrambi direttamente, e quasi esclusivamente, al popolo in mezzo al quale erano nati e per il quale vissero e fiorirono. Il teatro non sorge e non vive di vita vera se non là dove gli scrittori sono creati, per così dire, dal popolo, sono cioè gl'interpreti dei sentimenti ed affetti, delle voglie, delle opinioni del

popolo, il quale è il loro continuo ispiratore e cooperatore. Questa corrispondenza e simpatia fra gli scrittori drammatici e il popolo c'era appunto nell'Inghilterra e nella Spagna dei secoli decimosesto e decimosettimo; e perciò sorsero in quel tempo presso quelle due nazioni i due più grandi teatri moderni; e perciò ciascuno di quei due teatri riflette intero il carattere diversissimo del popolo fra cui nacque; e perciò, somigliantissimi nella origine e nel carattere di nazionalità e di popolarità, quei due teatri differiscono non poco nella essenza, nello spirito e nella forma. Severo, logico, terribile, il primo rappresenta sopra tutto le tempeste e le lotte dello spirito umano, la parte più seria e più intima della vita; vario, leggero, mutabile, inconseguente, il secondo si compiace più che altro del romanzesco, dello strano, dell'inaspettato, e rappresenta della vita e del mondo sopra tutto la parte esteriore, le cose e i fatti, senza curarsi del loro significato; nel primo predomina la conoscenza del cuore umano, la verità e potenza dei caratteri e delle passioni; nel secondo l'intreccio, la varietà dei casi, e l'effetto della scena; nel primo signoreggia la poesia del pensiero, nel secondo la poesia delle forme e dei suoni; il primo ti fa meditare, il secondo lusinga il tuo orecchio e tien desta la tua curiosità.

Tanto il teatro spagnuolo quanto l'inglese, tanto Lope de Vega quanto Guglielmo Shakespeare, mirarono a dilettare; ma ciascuno di essi conseguì lo stesso fine con mezzi diversi, adattati ai gusti del popolo a cui ciascuno si indirizzava. Lope de Vega lusingò il gusto del suo uditorio con una grande varietà di argomenti e di forme drammatiche, passando dalla tragedia più sublime alla farsa più libera, dai

misteri più solenni della religione alle pazzie più sfrenate, mescolando in una stessa composizione il sacro al profano, il tragico al comico, l'eroico al volgare, trattando comicamente i soggetti più tragici. Lo Shakespeare, pur rappresentando la vita umana nella sua interezza, e non rifuggendo neppur egli dal mettere sulla scena il volgare e il ridicolo accanto al nobile e al serio, il tragico accanto al grottesco, mirò quasi inconsciamente ad un fine più alto, quello di scrutare e svelare al mondo tutti i segreti dell'anima umana, segreti che nessun antico e nessun moderno avea forse conosciuto così interamente e così profondamente come lui. L'arte dello Shakespeare è immensamente più nobile, più morale, più seria, più logica che non quella di Lope de Vega. Allo Shakespeare non sarebbe mai venuto in mente, non sarebbe mai sembrato possibile, trasformare i tragici casi di Romeo e Giulietta in una commedia, come fece il poeta spagnuolo.

Per la singolarità del fatto, se non altro, mette conto, mi pare, che noi diamo un'idea ai lettori di questa commedia, pochissimo conosciuta.

Ho detto che del come e del quando la storia dei due amanti veronesi passò dall'Italia nella Spagna e fu conosciuta da Lope de Vega non si sa niente. — L'attinse egli dalla viva voce di qualche narratore? La lesse nei novellieri italiani? — E l'una cosa e l'altra è possibile. Ma non è meno possibile che l'abbia presa da qualche scritto di cui oggi non si ha più notizia. È probabilissimo e quasi certo che, come in Italia e in Inghilterra, la storia di Romeo e Giulietta fosse popolare anche in Ispagna nella seconda metà del secolo decimosesto, e che, prima ancora che la trattassero drammaticamente Lope de Vega e il

De Roxas, fosse fatta argomento di altri scritti, i quali o andarono perduti, o rimangono ancora ignorati. L'oscurità assoluta che regna su questo punto deve, se io non m'inganno, farci dubitare assai che ciò che sappiamo intorno al passaggio della storia di Romeo e Giulietta in Francia e in Inghilterra, sia la verità tutta intera.

Non solo non sappiamo d'onde Lope de Vega traesse l'argomento della sua commedia; non sappiamo neanche quando la componesse; a me almeno non è riuscito di rintracciarlo: e i commentatori, illustratori e traduttori dello Shakespeare da me consultati non ne dicono niente; ciò che mi fa supporre che tale notizia sia ignota anche a loro.

Ma vediamo che cosa è questa commedia, o più propriamente tragicommedia, come l'autore stesso la chiama.

IV.

La prima scena del dramma di Lope de Vega rappresenta una piazza di Verona. È in fondo il palazzo dei Castelvini, dove si dà una gran festa. Sono sulla piazza Roselo Montesi, il suo amico Anselmo, e Marino servitore di Roselo. I due amici disputano insieme: Roselo, che ha gran voglia di andare alla festa in casa Castelvini, vuol persuadere Anselmo ad accompagnarvelo; Anselmo cerca dissuaderlo, a causa dell'odio implacabile che divide le due famiglie. Roselo persiste nella sua idea, e finisce coll'indurre Anselmo ad andare. Si mascherano, ed entrano nel palazzo Castelvini accompagnati dal servo Marino, che protesta con lazzi buffoneschi contro l'imprudenza del suo padrone.

Alla seconda scena siamo nel giardino di casa Castelvini, pieno di invitati, in maschera, o senza. Un giovane Castelvini, di nome Ottavio, fa il galante con la sua cugina, Giulia, la figlia del vecchio Antonio, il padrone di casa. Entrano Roselo ed Anselmo mascherati: Roselo è subito colpito dalla bellezza di Giulia. " Oh maravigliosa bellezza! esclama egli, tu sei un angelo di casa Castelvini „; e nel suo entusiasmo si cava la maschera. Invano Anselmo lo esorta a rimettersela; egli ricusa; e intanto Antonio, il vecchio Castelvini, si slancia furioso contro di lui con la spada in pugno, gridando: " Si può essere più audaci? Roselo nel mio palazzo! „ Teobaldo, il padre di Ottavio, lo trattiene, e lo calma rammentandogli i doveri dell'ospitalità.

Giulia rimane alla sua volta colpita dalla bellezza di Roselo, il quale avvicinasi a lei in modo ch'ella si trova fra lui ed Ottavio, che le fanno entrambi la corte. Essa volgendo la faccia verso Ottavio e discorrendo con lui, porge nascostamente la mano a Roselo, e gli dà un anello ed un appuntamento per quella stessa notte in quello stesso giardino.

Venuta la sera e partiti gl'invitati, Giulia confida l'amor suo alla sua cameriera Celia, la quale le dice: " Che cosa avete mai fatto? quello sconosciuto è il figlio di Arnaldo Montesi, il nemico del vostro nome e della vostra famiglia „; e la scongiura di combattere quella funesta passione. Ma Giulia non se ne sente la forza; e d'altra parte non sa come liberarsi.

Celia. Alcune gentilezze fatte ad uno straniero son cose che non possono avere conseguenza.

GIULIA. Ma io gli ho dato un anello.

CELIA. È una innocente galanteria, che può sfuggire in un giorno di festa.

GIULIA. Ma...

CELIA. Come, ancora un altro *ma*, signorina?

GIULIA. Celia, non mi mettere alla disperazione; egli mi aspetta questa notte in giardino: ed io ho promesso di andarci.

CELIA. Non ci andate: egli si adirerà; voi non lo vedrete più; ecco l'unico modo di guarirvi.

Giulia non si lascia persuadere; e nonostante le buone ragioni della cameriera, è risoluta di andare all'appuntamento.

Saltiamo la terza scena, nella quale un dialogo fra Arnaldo, padre di Roselo, e Lidio suo servo, non ha altro scopo che di far sapere agli spettatori qualmente Roselo è appassionato per la scherma, pei cavalli e per il gioco.

Alla scena quarta siamo di nuovo nel giardino di casa Castelvini. Giulia si libera con una scusa della presenza di Ottavio che la importuna con le sue galanterie, intanto che Roselo, scalando il muro, entra nel giardino. Giulia dice a Roselo che è impossibile seguitare nel loro amore ora che ha scoperto chi egli è, e lo prega di lasciarla. Roselo le risponde che farà tutto ciò che essa vuole, fuori che cessare d'amarla: le dice che è amico di un santo frate, che li mariterà in segreto; lei si spaventa; lui la rassicura e le promette che anzi il loro matrimonio sarà il miglior modo di far cessare l'inimicizia fra le loro famiglie.

GIULIA. Bada di non dimenticare la promessa.

ROSELO. No, ti giuro: se io la dimentico, possa il cielo abbandonarmi nell'ora del bisogno.

GIULIA. Non giurare, poichè io ho letto che quelli che sono pronti a giurare hanno poco credito presso il mondo e presso Dio.

ROSELO. Che cosa dirò io dunque, mia dolce fanciulla?

GIULIA. Di' che io sono il desiderio del tuo cuore.

Qui finisce la prima giornata, cioè il primo atto. Al cominciare del secondo siamo in una piazza dinanzi a una chiesa di Verona. Fasenio, un servo, racconta al suo padrone Teobaldo che due donne dei Montesi in chiesa hanno levata dal posto la sedia di sua figlia Dorotea. Teobaldo s'infuria; intanto vengono Giulia e Celia, accompagnate da Ottavio, ed entrano in chiesa. Teobaldo chiama suo figlio Ottavio, lo rimprovera di non esser buono ad altro che a fare il cascamorto dietro a Giulia, e gli racconta l'oltraggio della sedia levata di posto. Anche Ottavio s'infiamma, e van tutti insieme a cercare la vigliacca turba dei Montesi per chiedere ragione dell'offesa. Quando essi sono partiti, vengono Anselmo e Roselo; il quale racconta all'amico suo com'egli abbia segretamente sposato Giulia, e come la vegga di nascosto tutte le sere. La loro conversazione è interrotta da grida furibonde, che partono dalla chiesa; dalla quale sbucano fuori a un tratto i Castelvini e i Montesi armati per azzuffarsi. Roselo si caccia in mezzo cercando di pacificarli. Saputa la ragione della contesa, si offre di andare egli a rimettere al suo posto la sedia di Dorotea; e ciò non bastando ai Castelvini furibondi, e specialmente ad Ottavio, propone di terminare le contese e gli odi tra le due famiglie con un doppio matrimonio: Ottavio sposerà una donna dei Montesi, e lui, Roselo, sposerà Giulia. Ciò accresce l'ira di Ottavio, che si slancia contro Roselo; il quale costretto a difendersi, uccide al secondo colpo

il suo aggressore. Accorre al romore il duca di Verona, Massimiliano. Roselo cerca rifugio in una torre, dove è difeso dal suo servo, che getta pietre su quei di sotto. Il duca s'informa come sono andate le cose; e, tutte le testimonianze essendo favorevoli a Roselo, si contenta di condannarlo all'esilio.

La seconda scena ci fa assistere agli addii di Roselo e di Giulia. È la scena del commiato, che i lettori conoscono già nell'*Adriana* del Groto e nella tragedia dello Shakespeare: anche qui, come nell'*Adriana*, la scena ha luogo nel giardino.

Roselo, trovando Giulia che piange, le domanda se è desolata per la morte di Ottavio, e le offre il suo pugnale affinchè essa punisca l'uccisore di suo cugino. " Crudele, risponde Giulia, non sai tu che la tua lontananza è la sola cagione dei miei pianti? Tu sei il mio bene, la mia speranza, la mia gloria e la mia vita. La natura mi ha fatto Castelvina, ma l'amore mi fa Montese „.

Mentre i due sposi scompaiono ragionando fra gli alberi, rimangono sulla scena Marino, il servo di Roselo, e Celia, la cameriera di Giulia, che fanno, s'intende, all'amore insieme, come i loro padroni. Marino racconta a Celia che nell'ultimo trambusto egli è scappato in cima a una torre, non sentendosi nessuna voglia di morire, e sentendo d'altra parte che Celia meritava ch'egli vivesse per lei. Celia si sente molto lusingata da queste dichiarazioni di vigliaccheria del suo amante. Diamine! gl'innamorati debbono essere un po' poltroni per rendere lunghi servigi alle loro amorose. Un rodomonte entra da per tutto con la spada alla mano, mette tutto a sovvallo, risveglia il vicinato, compromette le povere donne: ma il poltrone, oh il poltrone, assicura loro il godimento

di piaceri tranquilli con la sua prudente timidità. Marino abbraccia intenerito la sua Celia, e le giura che non sarà possibile trovare a Verona un poltrone più poltrone di lui.

Ricompariscono gli sposi: Roselo promette a Giulia che tornerà di tanto in tanto a trovarla; Marino vuole delle garanzie da Celia, che fa voto di esser costante... quanto una farfalla; allorchè Antonio, che ha sentito del romore in giardino, si avanza accompagnato dai servi con torce ed armi. Roselo e Marino hanno appena il tempo di scappare.

Antonio trova la figliuola piangente; vuol saperne la ragione; essa risponde che piange il suo cugino Ottavio: il padre la loda, e, per consolarla, pensa di darle per marito il conte Paride, giovane e ricco signore che aspirava alla mano di lei; e, senza por tempo in mezzo, scrive ad esso: " Io vi do mia figlia; abbandonate tutto, e venite a trovarci ".

Fino a questo punto la commedia spagnuola segue abbastanza da vicino, senza troppo divagare, il racconto delle novelle italiane: a questo punto se ne scosta d'un tratto bruscamente. L'autore obbedisce, s'intende, al gusto dei suoi uditori spagnuoli, che nella commedia vogliono l'imbroglio e i casi strani e impreveduti.

La terza scena è sulla strada che conduce a Ferrara. Teobaldo, il padre dell'ucciso Ottavio, ha mandato dietro a Roselo degli assassini: ma il conte Paride, già legato ai Castelvini e amico d'Ottavio, dopo che Giulia ha sdegnato la sua mano, e ch'egli ha visto il nobile procedere di Roselo, ha preso le parti dei Montesi, ed ora è in compagnia di Roselo, per difenderlo dalle insidie di Teobaldo, e gli offre asilo in una sua villa. Roselo accetta e ringrazia.

Frattanto arriva al conte Paride la lettera di Antonio che gli offre la mano di Giulia; Paride la mostra a Roselo, il quale si crede tradito da Giulia, e parte per Ferrara, giurando di vendicarsi del tradimento nelle braccia di un'altra donna.

Il terzo ed ultimo atto comincia in casa Castelvini, con una scena nella quale Antonio dice a sua figlia che egli ha promesso la mano di lei al conte Paride, e che per l'onore dei Castelvini non può mancare alla fede data. Giulia rimane esterrefatta. " Non ho forse coraggio di morire? dice fra sè; e allora di che ho paura? Oh sia tre volte benvenuta la morte! „ Poi risponde ad alta voce al padre: " Io son pronta, oggi stesso, a sposare il conte: quando egli vorrà richiedere la mia mano, essa è sua „.

ANT. Tu parli saviamente.
GIULIA. Signore, è inutile ch'io cerchi di oppormi al voler tuo: il tuo onore è caro a me come il mio proprio. Tu puoi già chiamarmi la moglie del conte Paride.

Antonio tutto lieto si affretta a preparare le nozze. Giulia rimasta sola si conforta e si incoraggia a morire con gli esempi dell'antica storia e mitologia. " Porzia, dice essa, cercò una severa morte nella fiamma soffocante; il ferro di Lucrezia fu pronto e affilato; Didone, con la spada appuntata al petto, sospirava sotto la luna le dolci rimembranze del suo valoroso giovine troiano, ingrossando con le amare sue lagrime il mare di zaffiro; Ifi appiccossi pel cieco amore di Anassarete, e la bella Sofonisba sorbì la sottile avvelenata bevanda per la minaccia di quel freddo orgoglioso Romano; Ero di Sesto aspetta tristamente invano nella sua torre circondata dal mare, vede il cadavere di Leandro, e si getta senza pen-

sarci nelle onde; col pugnale appuntato al petto ed il respiro accorciato, sdrucciolando lentamente sopra l'erba bagnata di sangue, muore Tisbe; e così fra gli amanti ottiene la palma del più puro amore. Per me non fuoco, non corda, non tàzza avvelenata — Una sola scossa libererà l'anima immortale „.

Entra Celia, la cameriera, e dice a Giulia che portò a frate Aurelio la lettera di lei, con la quale essa diceva al sant'uomo di voler morire piuttosto che sposare il conte Paride, ed aggiunge:

“ Il mio dolore fu grande quando vidi Aurelio piangere, poichè ad ogni parola ch'egli leggeva un amaro sospiro gli usciva dal petto. Egli entrò nella sua cella, e quando fu passata un'ora tornò, e pose nella mia mano questa ampolla, e disse che tu bevessi il succo che essa contiene „.

Giulia non si fida sulle prime della prescrizione del frate, ma Celia soggiunge: “ Tu sai, o signora, ch'egli è bene ammaestrato nelle più segrete virtù delle piante e dell'erbe velenose, ed ha una fama più grande di quanti sono in Verona „.

Giulia non è ancora convinta, ma dice: “ Vero, egli conosce bene ogni sottile arte di distillare; ma se questa bevanda fosse inefficace, e l'incanto di essa mi conducesse ad amare il conte, e far torto a Roselo? „

Celia vince alfine i dubbi della sua padrona, e Giulia beve la pozione mandatale dal frate.

Giulia. Io bevo: addio Celia! Muoio moglie fedele di Roselo, raccontaglielo esattamente!... Ahimè! la bevanda opera già dentro le mie vene; la carne freme e si contrae; la mia anima sembra strappata via dalla sua casa terrestre! Oh cieli! Aurelio ha distillato qualche veleno! Mi hai tu dato proprio la bevanda che egli mandò?

CELIA. Quella soltanto, o signora, che mi ordinò Aurelio.

GIULIA. Dubito di qualche amaro inganno, e ch'egli abbia cambiato la bevanda: il fluido opera dentro le mie viscere e le abbrucia come il più forte veleno.

CELIA. Lo hai bevuto tutto, mia cara padroncina?

GIULIA. Tutto fino all'ultima goccia.

CELIA. Ora come ti senti?

GIULIA. Sento una agitazione e un bruciore per ogni vena: il mio respiro si fa grave e difficile; un peso opprimente mi sta sopra il cuore; o Dio, mia Celia!

CELIA. Mia buona padrona!

GIULIA. Mi pare che la pazzia mi sconvolga il cervello!

CELIA. Qual tradimento è questo! Oh! non fossi mai nata anzi che esserti apportatrice di male, o mia dolce padroncina!

GIULIA. Io vorrei che tu lo avessi portato prima. Oh, dolce sonno! Di' al mio Roselo che non pianga la mia morte.

CELIA. Ahimè, ahimè, mia cara padrona!

GIULIA. Digli che io morii sua moglie sempre amante e fedele; digli che io lo aspetto su nel cielo stellato; digli che io morii con la lealtà di donna — io non poteva vivere sposa di un altro. Digli che non dimentichi mai la sua Giulia, infelice fanciulla! e che l'amore ch'essa gli portò non si cancelli mai dalla sua vivente memoria.

CELIA. Qual crudele agonia! Quale umidità si posa, come grosse goccie di rugiada, sulla gentile sua fronte!

GIULIA. I miei piedi ricusano il loro ufficio, io non posso più reggermi!

CELIA. Vieni, vieni, riposa sul tuo letto e dormi; vedrai che ti passerà; lascia che io ti conduca.

GIULIA. Non so! Oh tristo fine di tutto il mio amore! E tuttavia io muoio consolata. Ci ritroveremo lassù. Celia, scrivi affettuosamente al mio sposo, quando io sarò morta; e... e...

CELIA. Che cosa dici, o Giulia mia, o mia cara padrona?

GIULIA. Non so che cosa dicevo. È triste morir sì giovane.

CELIA. Vieni, o mia dolce padrona, vieni, riposa sopra il tuo letto.

GIULIA. O padre, addio! Io sono di Roselo, ed ora sarò

sua per sempre, soltanto sua: o mia cara Celia, asciugami la fronte.

CELIA. Vieni, mia gentile padrona, vieni, io ti condurrò.

GIULIA. Io non mi reggo! Oh, addio, sposo mio! mio solo amore, mio dolce sposo. Ah!

Celia conduce via la sua padrona, che sta per venir meno, e la scena si muta. Siamo a Ferrara, e Roselo è sotto il balcone di Donna Silvia, alla quale fa la sua dichiarazione d'amore, che pare bene accolta. Arriva Anselmo, interrompe il suo colloquio amoroso e gli narra i fatti di Verona, la creduta morte di Giulia, l'esequie, il dolore della città, e dopo averlo tenuto per un pezzo in grande angoscia, gli svela il segreto; che cioè Aurelio ha dato a Giulia un narcotico, ch'essa nella prossima notte si sveglierà, e ch'egli, Roselo, non deve fare altro che andare a prenderla, trarla fuori del sepolcro e fuggire poi con essa in Francia o in Ispagna.

Nella scena terza, mentre il duca di Verona sta consolando il conte Paride addolorato per la morte di Giulia, arriva Antonio, il quale annunzia loro che, non rimanendo, ora che ha perduto la figliuola, alcun erede dei suoi vasti possedimenti, egli ha ceduto alle preghiere dei parenti e ha risoluto di sposare la sua nipote Dorotea.

La scena quarta rappresenta le tombe dei Castelvini a Verona, dove è stata deposta Giulia. Il terreno è ingombro d'ossa e di teste di morti. Giulia si risveglia, spaventata dell'orribile luogo e della orribile compagnia in mezzo alla quale si trova; non sa se è viva o morta, se è desta o se sogna. Finalmente a poco a poco le torna la memoria, e si ricorda della bevanda di frate Aurelio. Arrivano intanto Roselo e Marino, guidati da una lanterna: Giulia vedendo

il lume e sentendo venir gente, si ritira in un angolo della tomba. Marino, che ha in corpo una paura maledetta, vorrebbe aspettare il suo padrone alla porta: il padrone lo rimprovera e lo fa andare innanzi con lui: nella paura cade a Marino la lanterna, si spenge e restano al buio: a ogni passo inciampano in un cranio o in un osso di morto. Marino si raccomanda a tutti i santi, biascica preghiere, fa ad ogni momento dei guizzi, parendogli che qualcuno lo abbia toccato. La scena comica si prolunga un bel pezzo, finchè malgrado l'oscurità i due sposi si avvicinano e si riconoscono. Riconosciutisi, si affrettano a lasciare quell'orribile luogo, e cercano asilo in una fattoria che il padre di Giulia possiede nei dintorni di Verona.

In questa fattoria ha luogo la quinta ed ultima scena della commedia. Arrivano Roselo, Giulia, Marino ed Anselmo, che si è riunito ad essi, tutti vestiti da contadini, e chiedono di essere accettati a lavorare. Trovano la gente della fattoria in gran faccende, poichè si aspetta l'arrivo di Antonio con la sua promessa sposa. Ciò disturba molto i nuovi arrivati, giacchè Roselo e Giulia vedono sfumare l'eredità di Antonio, ed Anselmo si vede portar via Dorotea di cui è innamorato.

Appena i nostri falsi contadini sono accettati, Giulia va nelle stanze superiori della fattoria a sbrigare le faccende ordinatele, e gli uomini ai campi a lavorare. Quando eccoti Antonio. La fattoressa gli fa i suoi complimenti, poi lo lascia solo. Mentre egli si meraviglia del ritardo di Dorotea a raggiungerlo, sente del romore sopra di sè; si mette in orecchi, e dice:

" Il cielo mi salvi: che cosa è questo frastuono? Certo è l'eco del tuono quello che io sento „.

GIULIA. *(Dalla stanza di sopra grida)* Padre, padre!

ANTONIO. Gran Dio, io conosco questa voce: è la voce..

GIULIA. Padre!

ANTONIO. È la voce di Giulia; o la paura crea questo suono.

GIULIA. Ascolta, o ingrato mio padre, se hai orecchi per ascoltare; io ti parlo di là dalle nubi della morte!

ANTONIO. È, è veramente la voce della mia Giulia!

GIULIA. Hai tu dimenticato tutto, sì che tu possa dubitare della voce della tua figliuola?

ANTONIO. Dove sei tu, o figlia, e che cosa desideri?

GIULIA. Dal lucido mondo dei serafini io vengo a parlare con te.

ANTONIO. Dolce figliuola, io odo le tue parole, ma un'apparente notte mi nasconde la vista della tua faccia.

GIULIA. Oseresti tu guardare la forma che ora io porto?

ANTONIO. No, io ne morrei; parla, dimmi.

GIULIA. Fosti tu solo che cagionasti la mia morte.

ANTONIO. Io cagionai la tua morte? Oh cielo! come!

GIULIA. Non cercasti tu di maritarmi contro la mia volontà?

Qui Giulia narra al padre l'amor suo e il suo segreto matrimonio. Il padre risponde che la colpa fu di lei, che non andò a confessargli tutto, poichè egli non avrebbe certo resistito alle sue lacrime.

Giulia dice che preferì morire; e prega il padre di perdonarle e di perdonare al suo sposo. “ Oh! non cercare di distruggere il cuore che io amo; se no, ogni notte, mentre tu sei in letto, io ti comparirò innanzi per tormentarti; e non ti lascerò finchè il giorno mi costringa a partire „. Gli dice che il suo sposo è Roselo Montesi, e si congeda da lui. Antonio la assicura che terrà per sempre Roselo come figliuolo.

Entrano Teobaldo, Dorotea, e il conte Paride, con soldati e alabardieri, che tengono fra loro prigioni Anselmo, Roselo e Marino. Teobaldo grande-

mente eccitato narra come Roselo fu scoperto non ostante il suo travestimento, e vuole che Antonio stabilisca di qual morte deve morire. Antonio, con grande sorpresa di tutti, risponde che Roselo non deve morire; poi racconta il suo colloquio con lo spirito di Giulia, dice ch'egli terrà Roselo come figliuolo, e prega Teobaldo di dare a lui in moglie Dorotea, affinchè sia così suggellata la pace fra le due famiglie:

Teobaldo replica:

" Se è ordinato dal cielo che così sia fatta la pace, o Roselo, prendila pure per moglie ".

Entra Giulia, e dice volta a Roselo:

" No, no; vorresti tu, o traditore, sposare due mogli? "

Sorpresa generale, e grandi esclamazioni di tutti. Giulia soggiunge che è viva, che è lei in carne ed ossa, e che la sua morte fu simulata.

ROSELO. Una volta che io la ho riscattata dalla tomba, essa è due volte mia moglie.

. . . .

ANTONIO. Eccoti la mia mano, o Roselo; e a te, cara figliuola, le mie braccia.

GIULIA. Aspetta, caro padre; prima la mia cugina abbia lo sposo di sua elezione.

TEOBALDO. E chi, di grazia?

GIULIA. Anselmo.

ANSELMO. Essa è la sposa scelta da me. Io son già pronto con la lista di tutte le mie virtù, oro, gemme e terreni.

ANTONIO. Basta; datevi la mano.

MARINO. Ed io, con tutte le mie virtù, dove troverò una donna che voglia partecipare le mie cure, lo spavento che io ebbi quel terribile giorno che trassi dalla tomba il tuo corpo mortale?

GIULIA. Celia è tua, con mille ducati per giunta.

Così la commedia finisce, in mezzo alla ilarità generale, con la pace tra i Montesi e i Castelvini suggellata da tre matrimoni.

François Victor Hugo, che nella introduzione alla tragedia dello Shakespeare da lui tradotta fa un breve riassunto, non privo di qualche inesattezza, della commedia di Lope de Vega (fra le altre cose fa sposare Antonio a Dorotea, che sposa invece Anselmo), dà della commedia stessa questo giudizio.

" La commedia di Lope de Vega è divertente, spigliata, spiritosa: ha tutti i meriti e tutti i difetti della commedia di cappa e spada; ha la vivacità, la varietà, l'arguzia pronta, l'andamento svelto, il gesto rapido; ma le mancano le qualità supreme, l'osservazione che scruta le passioni, l'immaginazione che crea i caratteri, la concentrazione che regola l'azione. Nell'opera spagnuola c'è il movimento, non c'è la vita; tutti i personaggi si agitano, ma non respirano; parlano, ma non pensano; gridano, ma non sentono: passano davanti a noi come tanti automi mossi a caso da un capriccio non responsabile. Perchè Roselo, che sembrava appassionatamente innamorato di Giulia, è pronto a tradirla con la prima donna che gli capita davanti? Non lo sappiamo. L'autore non si piglia pensiero di spiegarci questa contradizione. Egli stesso non crede più di noi alla realtà dei sentimenti che animano i suoi personaggi; egli dubita di questa affezione eccezionale che Roselo e Giulia professano l'uno per l'altra: ecco perchè non si fa scrupolo di alterarne lo scioglimento tragico; ecco perchè ne fa la caricatura nell'amorazzo del servitore con la cameriera ".

" Lope de Vega ha fatto la parodia della leggenda italiana di cui lo Shakespeare ha fatto il dramma ".

V.

Ed ora riepiloghiamo e concludiamo. Quanto e come le opere su *Romeo e Giulietta,* di cui siam venuti parlando, contribuirono al dramma dello Shakespeare?

Si può ammettere, come dicemmo, che il poeta avesse conoscenza dell'*Adriana* del Groto; benchè io, quanto più ci penso, tanto meno abbia voglia di ammetterlo; e tanto più senta in me radicarsi la convinzione che il dramma dell'italiano, se anche lo Shakespeare lo conobbe, poco o niente contribuì alla tragedia shakespeariana; la commedia di Lope de Vega, dato che fosse (ciò ch'io non credo) composta prima di *Romeo e Giulietta,* si può ritenere per certo che il poeta non la conobbe: ma egli potè conoscere, e certo in parte conobbe, attraverso le traduzioni del Boisteau e del Painter, e forse anche nell'originale italiano, la novella del Bandello; conobbe in particolar modo, come s'è visto, il poema del Brooke, il quale, per giudizio quasi unanime dei critici, fu la fonte principale e più diretta, da cui derivò la sua tragedia.

Di questa quasi unanimità della critica ha merito il Malone; il quale dimostrò che, salvo una circostanza, che lo Shakespeare potè trarre dal Painter o dal Boisteau, poichè non trovasi nel Brooke, in tutto il resto ci sono fra il poema di questo e la tragedia shakespeariana tali rassomiglianze, e c'è sopra tutto tale corrispondenza nei nomi propri, che non può affatto dubitarsi che la tragedia sia derivata dal poema.

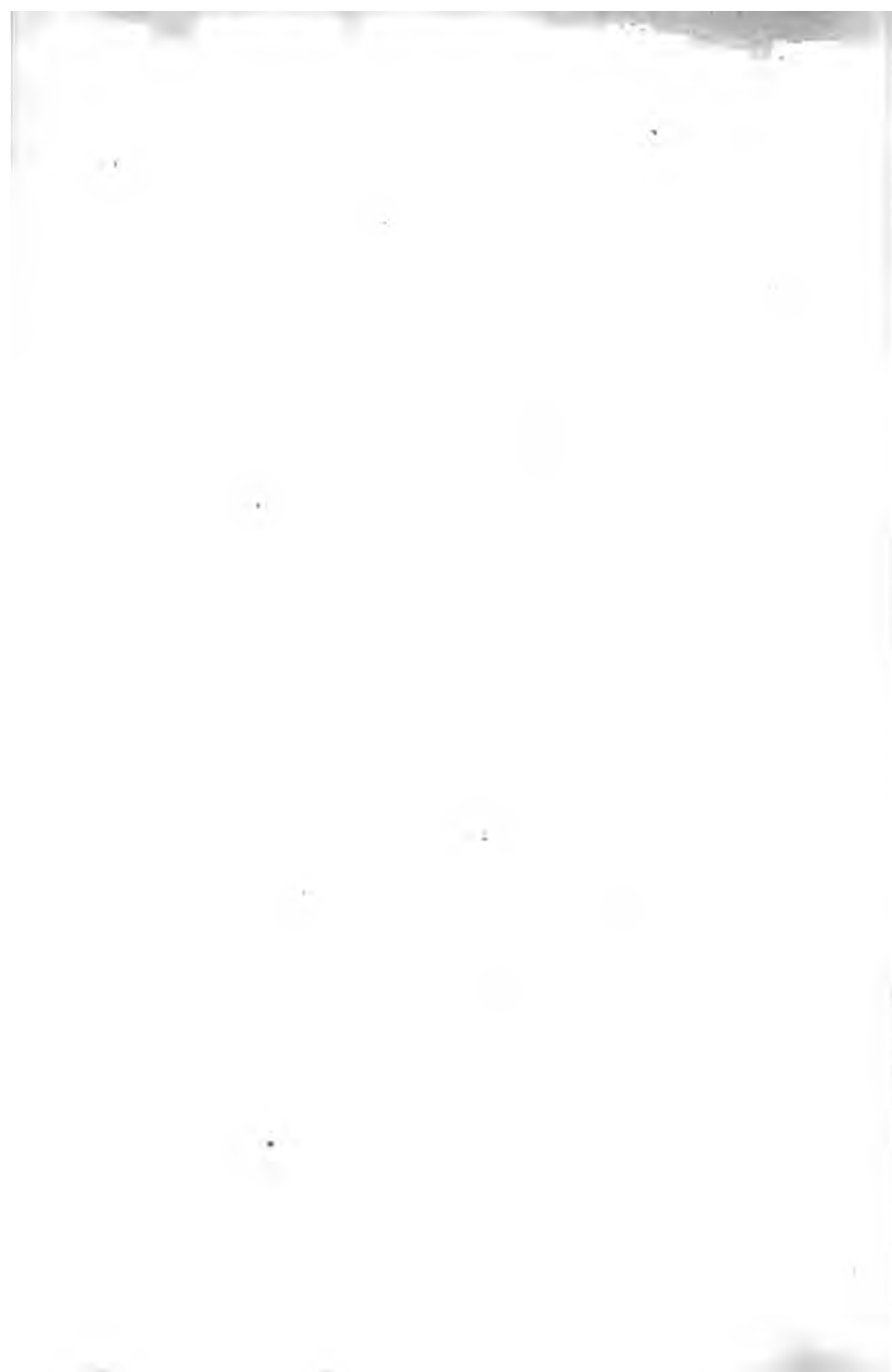
Il principe di Verona, che nella novella del Da Porto è chiamato *signor Bartolomeo Scala,* nella traduzione del Boisteau *seigneur de l'Escale,* e nella inglese del Painter *Lord Bartholomew of Escala,* si chiama *Escalus* nel poema del Brooke, ed *Escalus* nella tragedia dello Shakespeare.

La famiglia di Romeo, ch'è *Montecchi* nelle novelle italiane, *Montaisches* nel Boisteau e nel Painter, si chiama *Montagews* e *Montagues* nel poema, e *Montagues* nella tragedia. Il messo inviato da frate Lorenzo a Romeo, che nella novella del Bandello e nelle traduzioni del Boisteau e del Painter ha nome *Anselmo,* nel poema e nella tragedia ha nome *frate Giovanni* (friar John).

La circostanza, molto caratteristica, della lista d'invitati che il vecchio Capuleti dà al servo, perchè li chiami alla festa, trovasi nella tragedia dello Shakespeare e nel poema del Brooke, e manca, come nelle novelle italiane, così in quelle del Boisteau e del Painter.

Il luogo di residenza dei Capuleti, che nelle novelle italiane e nel Painter è chiamato *Villafranca,* nel poema e nella tragedia è tradotto in *Freetown.* Inoltre, parecchi accenni della tragedia, dei quali non v'è traccia nè nel Painter nè nel Boisteau nè nelle novelle italiane, hanno esatto riscontro nel poema del Brooke, dal quale evidentemente sono derivati.

Per quanto grande sia nei critici il desiderio di contradirsi l'un l'altro, e grandissima l'audacia nel sostenere le cose più inverosimili, dopo le osservazioni del Malone non c'è da meravigliare se questa volta si trovarono tutti d'accordo.

ROMEO E GIULIETTA

LA TRAGEDIA

ROMEO E GIULIETTA

LA TRAGEDIA

INTRODUZIONE

Romeo e Giulietta è il primo capolavoro drammatico dello Shakespeare, ed ha, così per questa come per altre ragioni, un interesse particolare per gli studiosi.

Non si sa con precisione in quale anno la tragedia fu composta, e nemmeno quando fu rappresentata la prima volta: questo solo si sa, che dovette essere composta prima dell'anno 1597, e probabilmente dopo l'anno 1590; cioè quando il poeta avea poco più o poco meno di trent'anni. Nel 1591 ne avrebbe avuti ventisette, nel 1596 trentadue. Prima d'allora egli avea composto o raffazzonato per la scena altre opere drammatiche, più che altro commedie; ed intorno a quel tempo avea scritto quel gentile capolavoro di commedia fantastica e di poesia, ch'è il *Sogno d'una notte d'estate.* La sola tragedia anteriore a *Romeo e Giulietta* è *Tito Andronico,* che alcuni mettono fra le apocrife, ed altri attribuiscono solo in parte allo Shakespeare. Ma se essa è in tutto o in parte opera di lui, non si può senza meraviglia pensare come egli a non molta distanza da quel primo lavoro imperfetto abbia potuto scrivere un'opera drammatica così magistrale nella composizione, così mirabile in tutte le sue parti, come la tragedia che ha per argomento la storia dei due amanti veronesi.

Che questa tragedia dovette essere composta prima del 1597, almeno non più tardi, si ricava dal fatto, ch'essa fu pubblicata in quell'anno per la prima volta. E fu pubblicata con questo titolo: *La tragedia eccellentemente concepita di Romeo e Giulietta, come è stata spesse volte rappresentata in pubblico (con grandi applausi) dai servi dell'onorevolissimo Lord Hunsdon.* A questa prima edizione, in quarto piccolo, ne tenne dietro un'altra, pure in quarto, nel 1599, il cui frontespizio diceva così: *La eccellentissima e lamentevole tragedia di Romeo e Giulietta, nuovamente corretta accresciuta e emendata, come è stata spesse volte recitata in pubblico dai servi dell'onorevolissimo Lord Ciamberlano.*

La seconda edizione, riprodotta due volte, prima della grande edizione in folio di tutte le opere dello Shakespeare fatta nel 1623, differisce grandemente dalla prima per il numero e l'importanza delle correzioni ed aggiunte, che fanno di essa un'opera in gran parte nuova, o, per meglio dire, un'opera compiuta e perfètta, in paragone dell'altra, la quale ha i difetti di un lavoro di primo getto. Questa seconda edizione in quarto servì poi di fondamento alla grande edizione in folio del 1623, e forma oramai, si può dire, la lezione volgata; poichè tutti si accordano nel ritenerla come la espressione genuina e compiuta dell'ultimo pensiero dell'autore.

Ma quella prima edizione in quarto del 1597, di cui oggi esistono pochissimi esemplari, quel piccolo libretto di carta straccia, che a suo tempo costò pochi baiocchi, ha oggi acquistato un valore inestimabile, non tanto come rarità bibliografica, quanto perchè ci porge modo e occasione ad uno studio utile e interessante del primo capolavoro drammatico shake-

speariano, permettendoci di vedere come l'autore, tornato a mente riposata e tranquilla, e con maggiore maturità d'ingegno sopra la prima concezione ed espressione dell'opera sua, seppe migliorarla e perfezionarla. Questo fatto, nel quale sta una delle altre ragioni dell'interesse particolare che la tragedia *Romeo e Giulietta* ha per gli studiosi, è poi di una importanza grande per sè stesso, in quanto ci mostra che lo Shakespeare fu sino dai principii della sua professione di poeta drammatico uno scrittore meditato e accurato, non una specie di improvvisatore, come con troppa insistenza e troppo poche ragioni è stato affermato per molto tempo da alcuni.

Non tutti i critici però sono d'accordo nel ritenere che la prima edizione in quarto rappresenti più o meno fedelmente l'opera del poeta come gli uscì dalla penna la prima volta, e la seconda l'opera medesima dopo più maturo studio rifusa e allargata. Alcuni spiegano in altro modo le differenze grandi fra quelle due edizioni, e sostengono l'opinione loro con molto acume d'ingegno e con argomenti che hanno pure qualche peso; ma tutti gli argomenti, per quanto apparentemente gravi ed ingegnosamente esposti, cadono, secondo me, dinanzi al fatto, che le differenze più importanti fra la prima e la seconda edizione in quarto, e specie i luoghi aggiunti nella seconda, sono, come ho già detto, miglioramenti notevolissimi dell'opera, sono correzioni evidenti fatte dall'autore tornato a meditare sopra di essa. “ Noi non conosciamo, scrive in questo proposito il Knight, nella storia letteraria niente di più curioso o di più istruttivo, che l'esempio della attenzione minuta e della abilità singolare mostrata dallo Shakespeare nel correggere accrescere ed emendare la prima co-

pia del suo dramma „... “ Le aggiunte, salvo una o due eccezioni di poca importanza, sono fra i pezzi più magistrali di tutto il dramma, e comprendono alcuni versi che sono riconosciuti da tutti come esempi altissimi di perfezione poetica. Le correzioni sono fatte con tale sicurezza di giudizio, con un tatto così mirabile, che bastano esse sole a rovesciare la teorica, per tanto tempo sostenuta, che lo Shakespeare fosse uno scrittore trascurato „.

Ho detto che non s'è potuto stabilire con precisione in quale anno la tragedia *Romeo e Giulietta* fu composta: ciò non vuol dire che i critici non lo abbiano tentato. Quanto più mancano dati certi e sicuri per stabilire un fatto, tanto più i critici si danno da fare per supplire a quelli con le congetture e le ipotesi. Alcune delle congetture ed ipotesi da essi fatte in questo proposito sono veramente ingegnose; e meriterebbero, se non altro a titolo di curiosità, di essere riferite; ma l'ampiezza del tèma ci sospinge; e, dopo tutto, dobbiamo dire che la maggior parte di quelle congetture non riescono ad altro che a prove brillanti, ma inutili, di sottigliezza ed acume d'ingegno. Facciamo dunque grazia di esse al lettore; e contentiamoci di sapere che la tragedia fu composta prima del 1597, almeno non più tardi; contentiamoci di riconoscere coi migliori critici dello Shakespeare ch'essa *porta*, come dice il Montegut, *scritta la data della sua composizione in tutte le sue pagine.* Non sarà una data in cifre esatte, ma è una data della quale ogni critico ragionevole si dee chiamare sodisfatto.

“ Leggete *Romeo* e *Giulietta*, scrive il Coleridge; tutto è in essa gioventù e primavera; gioventù con le sue follìe, le sue virtù, le sue precipitazioni, pri-

mavera coi suoi odori, coi suoi fiori, con la sua fugacità: un solo e medesimo sentimento anima tutta la tragedia: sentimento che comincia procede e finisce con essa. I vecchi uomini, i Capuleti e i Montecchi, non sono vecchi come gli altri vecchi; hanno un ardore, una sincerità, una veemenza, che sono effetto anch'esse di primavera: in Romeo il cambiamento di passione, il matrimonio improvviso e la morte precipitosa, sono tutti effetti di gioventù; mentre in Giulietta l'amore ha tutto ciò che di tenero e malinconico è nell'usignolo, tutto ciò che è voluttuoso nella rosa, con tutto ciò che è dolce nella freschezza della primavera; ma esso finisce con un profondo sospiro, come l'ultima brezza di una sera italiana „.

Quasi tutti i critici dello Shakespeare hanno qualche variazione su questo tema della gioventù nella tragedia *Romeo e Giulietta.*

“ La giovinezza, scrive il Clarke, squilla in ogni parola del dramma shakespeariano; l'impeto della giovinezza, la fede della giovinezza, il caldo e appassionato impulso della giovinezza vibra in ogni discorso „. E il Montegut: “ *Romeo e Giulietta* è la primavera del cuore dello Shakespeare, con tutta la sua ricca fioritura di sogni, di passioni, di sussulti, di estasi. Egli ha ammucchiato in questa tragedia tutto il tesoro delle esperienze ed osservazioni da lui raccolte intorno a questo sentimento che si presenta il primo ai desiderii e alle meditazioni dell'uomo „.

Ma nessuno, a parere del Dowden, ha sentito ed espresso più delicatamente di Philarète Chasles l'atmosfera esterna, il colore e il calore tutti italiani della grande tragedia. “ Le parole di lui, dice lo scrittore inglese, meritano di far parte di ogni lavoro critico intorno ad essa „. Ed io le traduco qui,

affinchè insieme con quelle del Coleridge servano come di preludio all'esame che stiamo per cominciare dell'opera shakespeariana.

" Chi non si rammenta, scrive lo Chasles, quelle belle notti d'estate, nella quali le forze della natura sembrano desiderose di espandersi e costrette a rimanere come assopite — un misto di calore intenso, di energia sovrabbondante, di potenza impetuosa e di silenziosa freschezza? "

" Il rosignuolo canta in fondo ai boschi. I calici dei fiori sono semichiusi. Un pallido chiarore è sparso sul fogliame delle foreste e sulle cime dei colli. Quel profondo riposo nasconde una feconda potenza; il melanconico pudore della natura dissimula una ardente commozione. Sotto quel pallido chiarore e quella freddezza della notte e del suo astro s'indovinano gli ardori compressi e i fiori che covano nel silenzio impazienti di sbocciare ".

" Tale è l'atmosfera particolare entro la quale lo Shakespeare ha ravvolto una delle sue creazioni più meravigliose, *Romeo e Giulietta* ".

" In essa non solo la sostanza, ma anche le forme del linguaggio vengono dal mezzogiorno..... Nell'accento lirico, nell'acciecamento della passione, nella fiorente e abbondante vitalità, nelle immagini brillanti, nella audace composizione, non si può non ravvisare l'Italia. Romeo parla come un sonetto del Petrarca; con la medesima ricercatezza e le medesime antitesi, con la medesima grazia e il medesimo piacere di rimare la sua passione in stanze allegoriche. Anche Giulietta è in tutto e per tutto italiana: dotata di poca previdenza e di una ingenuità perfetta nel suo abbandono, essa è veemente e pura ".

PARTE PRIMA

I.

Avverto che nell'esame della tragedia io tengo conto della divisione in atti unicamente per comodo, poichè, come è noto, quella divisione fu introdotta soltanto dagli editori moderni. Nelle prime edizioni non c'è neppure la divisione in iscene, ma è indicata soltanto l'entrata e l'uscita dei personaggi. Il primo in-folio ha in principio l'indicazione, *Actus Primus, Scena Prima,* e poi niente altro.

La tragedia, il cui argomento è brevemente narrato dal *Prologo* (di dodici versi nella prima edizione, di quattordici nella seconda), comincia magistralmente con la esposizione dei fatti che sono il germe e il fondamento di essa, con la esposizione cioè della inimicizia delle due famiglie veronesi dei Capuleti e dei Montecchi, inimicizia che tiene divisa ed in agitazione continua tutta la città. Questa esposizione non è messa in bocca di un personaggio qualunque del dramma, che la recita ad un altro personaggio qualunque, col solo fine che il pubblico ne sia informato, come si usava nella così detta tragedia classica; questa esposizione è fatta per via d'azione, è una rappresentazione reale dei fatti messi sotto gli occhi degli spettatori.

Due servi dei Capuleti, Sansone e Gregorio, sono sulla piazza di Verona e fanno i bravacci, eccitandosi scambievolmente ad attaccar lite coi servi dei Montecchi, non appena si incontrino in essi: càpitano appunto due servi dei Montecchi, Abramo e Baldassare, e la lite si accende subito, e dall'una parte e dall'altra si mette mano alle spade; arriva Benvolio, un parente dei Montecchi e amico di Romeo, che rimprovera i duellanti e li separa; ma sopravviene un nipote di madonna Capuleti, Tebaldo, che apostrofa vivamente e sfida Benvolio, e la zuffa si riaccende generale. Accorrono al rumore prima il vecchio e la vecchia Capuleti, poi il vecchio e la vecchia Montecchi; i vecchi uomini stanno per prender parte alla zuffa anche loro, e le mogli cercano invano di trattenerli, quando si avanza il Principe col suo seguito e fa cessare il tumulto, minacciando di morte chi subito non si ritiri.

Questa parte della prima scena, considerata come introduzione alla tragedia, è per sè stessa un capolavoro. Gli spettatori sentono fin d'ora che il dramma si svolgerà terribile in mezzo a gente eccitabile ed eccitata, nelle cui vene il sangue bolle e gorgoglia, gente che per un nonnulla è pronta a tirar fuori la spada; sentono che, nonostante la minaccia del Principe, non passerà forse un giorno, e i Capuleti e i Montecchi verranno di nuovo alle mani.

Nella prima lezione della tragedia (quella del primo in-quarto del 1597) dall'arrivo di Benvolio all'arrivo del Principe non c'era dialogo: Benvolio arrivava, e invece di sgridare i servi duellanti ed entrare in mezzo a separarli, prendeva anch'egli parte alla zuffa, senza proferire parola; veniva poi Tebaldo e faceva lo stesso; veniva finalmente il Principe coi

vecchi Capuleti e Montecchi, mariti e mogli, e faceva cessare il combattimento.

Nella seconda lezione, oltre che c'è più vita e movimento, i caratteri dei personaggi si disegnano subito tutti dal loro primo apparire sulla scena. Le poche parole di Benvolio ai servi duellanti: " Separatevi, insensati; rimettete nel fodero le spade; voi non sapete quello che fate "; e le poche parole di Tebaldo a lui: " Come! tu hai tratto fuori la spada fra questi conigli di servitori? Volgiti qua, Benvolio, e guarda in faccia la tua morte "; queste poche parole dell'uno e dell'altro dipingono subito i due personaggi, quali si mostreranno poi nel seguito della tragedia; Benvolio, animoso, ma ragionevole e calmo; Tebaldo, audace, inquieto, provocatore.

Partito il Principe e gli altri, rimangono soli sulla piazza il vecchio e la vecchia Montecchi, e Benvolio. Parlano fra loro di Romeo, che da qualche tempo è malinconico, e cercano la cagione della sua malinconia. Benvolio dice di averlo incontrato quella stessa mattina di buon'ora nel bosco dei sicomori, d'essergli andato incontro, e che Romeo lo sfuggì. " Molte mattine, risponde il vecchio Montecchi, egli è stato veduto là, che accresceva con le sue lacrime la fresca rugiada del mattino, che aggiungeva nubi alle nubi coi suoi profondi sospiri; ma non appena il sole che tutto rallegra comincia nel più lontano oriente a tirare le ombrose cortine del letto dell'Aurora, l'oppresso mio figlio fuggendo la luce, corre a nascondersi in casa, s'imprigiona nella sua camera, chiude le finestre, mette il chiavistello alla bella luce del giorno, e si fa una notte artificiale. Questo umor tetro può esser fatale, se qualche buon consiglio non riesce ad allontanarne la cagione ".

Intanto Benvolio, vedendo venire Romeo, consiglia i genitori di lui a ritirarsi e lasciarlo solo con l'amico, al quale egli cercherà di strappare il segreto della sua malinconia. Partono i due Montecchi ed entra Romeo, che subito confessa a Benvolio d'essere innamorato, e non corrisposto; poichè la donna che egli ama ha fatto voto di non amare; " e quel voto, dice Romeo, mi uccide lasciandomi vivere, poichè io vivo per dirti ora ciò „.

BEN. Segui il mio consiglio, cessa di pensare a lei.

ROM. Oh! insegnami come posso cessar di pensare.

BEN. Rendendo la libertà ai tuoi occhi: contempla altre bellezze.

ROM. Sarebbe il mezzo di occuparsi sempre più della sua, ch'è squisita. Le felici maschere, che baciano le fronti delle belle donne, col loro color nero ci richiamano in mente la bellezza ch'esse nascondono: chi è colpito di cecità, non può dimenticare il prezioso tesoro della sua vista perduta: mostrami una donna di straordinaria bellezza; che cosa sarà per me la sua bellezza, se non una pagina dove io leggerò che esiste ancora un'altra donna più bella di lei? Addio; tu non puoi insegnarmi a dimenticare.

BEN. O ti insegnerò questo segreto, o morirò tuo debitore.

Qui finisce la prima scena. La seconda rappresenta una strada davanti alla casa dei Capuleti. Sono sulla scena il vecchio Capuleti, il conte Paride e un servo. Il conte Paride, che ha chiesto al vecchio Capuleti la mano di sua figlia Giulietta, insiste per avere una risposta; e il vecchio Capuleti gli dice che Giulietta è troppo giovine, non ha ancora finito quattordici anni; e però non è ancora tempo di pensare a darle marito: intanto le faccia la corte, incominci a farsi amare da lei; e poi, quando ciò gli riesca, non mancherà il consenso del padre alle nozze.

Finisce con l'invitarlo alla festa che ha luogo quella sera stessa in sua casa: poi chiama un servo e gli dà una lista di persone da invitare, ordinandogli di recarsi alle case loro e portare a voce l'invito.

Partono il vecchio Capuleti e il conte Paride, e vengono poco appresso Benvolio e Romeo, che ragionano ancora dell'amore di Romeo per la bella insensibile, del quale Benvolio s'è messo in testa di guarirlo. Intanto il servo, che non sa decifrare la lista datagli dal padrone, si rivolge a Romeo e lo prega di leggergliela: Romeo la legge ad alta voce; e quando Benvolio ha sentito che fra gli invitati c'è anche Rosalina, la donna amata da Romeo, dice all'amico: — Sai, che cosa devi fare? devi andare alla festa dei Capuleti; là insieme con la tua Rosalina ci saranno le bellezze più ammirate di Verona; guardala con occhio imparziale; paragonala alle altre che io ti mostrerò, e dovrai convenire con me che il tuo cigno non è altro che un corvo. — " Se la devota religione del mio occhio, risponde Romeo, proclamasse una tale falsità, le mie lacrime si convertano in fiamme! e questi eretici trasparenti, che tante volte annegati non poterono mai morire, siano abbruciati come impostori! Una donna più bella dell'amor mio! Il sole, che tutto vede, non ha veduto mai la sua eguale da che il mondo è cominciato ". — Bah!, dice Benvolio, ti par bella, perchè l'hai vista sola; paragonala con qualcun'altra, e non sarà più così. — Romeo accetta d'andare, non perchè sia persuaso di ciò, ma per vedere la sua Rosalina, e partono.

La terza scena è in casa Capuleti. Entrano madonna Capuleti e la nutrice, poi subito dopo Giulietta, che la madre ha fatto chiamare. — Tu sai, dice ma-

donna Capuleti alla nutrice, che mia figlia non ha ancora quattordici anni.

NUTR. Io scommetterei quattordici dei miei denti, — e tuttavia, debbo dirlo con dolore, non ne ho che quattro — essa non li ha ancora quattordici anni. Quanto c'è di qui al primo d'agosto?

M. CAP. Una quindicina di giorni, o poco più.

NUTR. Sia più, sia meno, quando di tutti i giorni dell'anno verrà il primo d'agosto, la notte di quel giorno essa avrà quattordici anni. Susanna e lei — Dio riposi in pace tutte le anime cristiane! — erano della stessa età: bene, Susanna è con Dio; essa era troppo buona per me: — ma, come dicevo, la notte del primo agosto essa avrà quattordici anni; li avrà, in fede mia: me ne ricordo bene. Dal terremoto in poi son passati undici anni; e lei fu divezzata — non lo dimenticherò mai — appunto in quel giorno: perchè io allora avevo messo dell'assenzio al mio capezzolo, e stavo al sole, appoggiata al muro sotto la piccionaia: il mio signore e voi eravate allora a Mantova: — Oh! io ce l'ho in testa il cervello: — ma, come dicevo, quando essa ebbe assaporato l'assenzio al capezzolo della mia mammella, e sentitolo amaro, la pazzerella s'infuriò contro il capezzolo! Muoviti, fece a un tratto la piccionaia: non c'era bisogno, vi giuro, di dirmi che mi movessi. E d'allora in poi sono undici anni: perchè essa allora stava già ritta da sè; già, per la croce, essa correva zampettando da per tutto, anzi la sera del giorno avanti s'era fatto un corno sulla fronte: e allora mio marito — Dio salvi l'anima sua! era un uomo allegro — rizzò la bambina e le disse: Come! tu cadi bocconi? Quando avrai più spirito caderai supina, non è vero, Giugiù? E, per la Madonna, la piccola birichina smesse di piangere e disse: " Si ". Guardate un po' come una facezia viene a proposito! Garantisco che, se vivessi mille anni, non dimenticherò mai quella scena: " Non è vero, Giugiù? " fece lui; e la pazzerella smesse di piangere e disse: " Si ".

M. CAP. Basta, basta; sta' zitta, ti prego.

NUTR. Si, o signora; ma tant'è, non posso tenermi dal

ridere quando penso che smesse di piangere e disse " Si „. E tuttavia essa, garantisco, avea sulla fronte un nòcciolo grosso come il guscio di un pulcino; era stato un colpo terribile; e piangeva dirottamente. " Come, disse mio marito, tu cadi bocconi? quando sarai più grande, caderai supina, non è vero, Giugiù? „ Lei si chetò, e disse: " Si „.

M. Cap. E chetati anche tu, fa' il piacere, o nutrice, dico io.

Nutr. Non mi sgridate, ho finito. Iddio ti abbia nella sua santa grazia! Tu eri la più bella bambina che io abbia mai allattato: se potrò viver tanto da vederti un giorno maritata, non avrò altro da desiderare.

— Questa del maritarla era appunto la cosa di cui le voleva parlare, — soggiunge madonna Capuleti; e dice alla figlia che il conte Paride l'ha chiesta in isposa, e che incominci a pensare al matrimonio. Essa e la nutrice fanno a gara gli elogi del conte, e madonna Capuleti dice alla figlia: " Questa sera lo vedrete alla nostra festa: leggete sul volume della faccia del giovine Paride, e osservate le grazie scritte in esso dalla penna della beltà; esaminate i lineamenti così bene armonizzati, e guardate come l'uno aggiunge grazia all'altro; se qualche cosa c'è d'oscuro in quel bel volume, lo troverete spiegato nel margine dei suoi occhi. Questo prezioso libro d'amore, questo amante non legato, per diventare perfetto non ha bisogno che della legatura. Il pesce vive nel mare; ed è il maggior pregio del bello esteriore nascondere il bello interiore: quel libro è agli occhi di molti più magnifico, che in fermagli d'oro racchiude una leggenda d'oro. Così voi parteciperete, sposandolo, tutto ciò che egli possiede senza diminuire in niente voi stessa „.

" Che diminuire! osserva la nutrice, essa in-

grosserà: le donne accanto agli uomini ingrossano sempre „.

Alla domanda della madre, se corrisponderà all'amore del conte Paride, Giulietta risponde, che lo vedrà e cercherà di compiacere al desiderio di lei.

Viene un servo ad annunziare che gl'invitati son giunti, che la cena è servita, e che le signore sono aspettate. Esse vanno e la terza scena finisce.

Avanti di passare alla quarta, facciamo qualche considerazione.

Nella seconda e terza scena abbiamo cominciato a far conoscenza un po' meglio con la gente di casa Capuleti: ma la figura che merita di essere più particolarmente notata è la nutrice. Il discorso di lei è nel suo genere una meraviglia: pare una trascrizione dalla vita reale. In quelle chiacchiere interminabili e sciocche sono, quasi direi, fotografati l'animo, la figura e la voce della vecchia donna. Par di sentire il suono delle parole monotono e stridulo; par di vedere la faccia volgare e sciocca, stranamente animata, coi muscoli della bocca che si contraggono ad ogni parola, coi piccoli occhi grigi orlati di rosso, che guardano curiosamente; par di vedere il gesticolare delle braccia e delle mani, ratto, duro, angoloso, che accompagna l'inesauribile parlantina. Cotesto discorso col quale la nutrice ci si presenta per la prima volta, ci mostra appena un lato del suo carattere, ma questo lato ci lascia già intravedere il rimanente. Noi sentiamo già che la vecchia ciarlona è una di quelle donne, come se ne trovavano ancora mezzo secolo fa in qualche casa signorile, che, per quanto di bassa condizione e volgari d'animo e d'intelletto, erano per la lunga consuetudine diventate come di famiglia, godevano di una certa confi-

denza, erano in qualche caso richieste del loro avviso, più spesso lo davano non ricercate, e si permettevano in presenza dei padroni e parlando con loro certe libertà, che senza quelle circostanze sarebbero sembrate, più che strane, impossibili. La vecchia donna ama, si sente, Giulietta, l'ama a suo modo; e si tiene d'averla allevata lei, d'essere anche lei un pocolino sua madre, d'avere sopra di essa una certa autorità, d'essere la sua confidente. Si capisce che Giulietta nei suoi dubbi, nei suoi bisogni, nei suoi pericoli, si rivolgerà per consiglio ed aiuto alla nutrice (il freddo sussiego dei genitori è una muraglia che impedisce ogni comunicazione affettuosa e confidente della figlia con essi); e si capisce che la nutrice aiuterà e consiglierà finchè può e come può, cioè come il suo corto giudizio e i suoi bassi e volgari istinti le consentono, la sua padroncina: ma quando questa avrà bisogno d'una parola alta e nobile che la sorregga nei casi più gravi, nei più duri cimenti, invano si rivolgerà alla vecchia, la quale non saprà suggerirle che cose basse ed indegne.

Eccoci alla quarta scena e a Mercuzio. Mercuzio e la nutrice sono i due soli personaggi della tragedia interamente creati dallo Shakespeare. Negli scrittori precedenti non c'è di cotesti due personaggi che il nome e l'idea; cioè, il carattere della nutrice è già disegnato nel poema del Brooke, ma da quel pallido e freddo disegno alla viva e meravigliosa creazione dello Shakespeare ci corre. E creazione non meno viva e meravigliosa, benchè di natura essenzialmente diversa, è Mercuzio.

“ Oh come descriverò io, dice il Coleridge, quella squisita ebullizione e soprabbondanza di vita giovanile perduta sopra le ridenti onde del piacere e

della prosperità, somigliante ad una gioconda bellezza che dilettasi di alterare il volto in cui si sa che l'amante s'affisa rapito, e corruga la fronte nel trionfo della sua calma? Spirito sempre desto, fantasia operosa e procreativa come un insetto, coraggio, mente facile, che, trascurando le cose proprie, è al tempo stesso disposta a ridere delle altrui, e tuttavia a pigliarne interesse; queste, e tutte le qualità più geniali formanti con esse una sola mistura, tutti i pregi e tutte le debolezze dell'uomo di alta condizione e del gentiluomo, fanno il carattere di Mercuzio „.

“ Mercuzio, scrive l'Hudson, è una perfetta incarnazione di spiriti animali operanti nel cervello e per mezzo di esso. Finchè la vita è in lui, bisogna che il suo sangue si agiti, e finchè il suo sangue si agita il cervello e la lingua debbono scherzare. Le sue vene sembrano piene di sciampagna mussante. Gavazzando nella conscia pienezza de' suoi espedienti, egli profonde, profonde, senza curarsi se ciò che dice sono cose sensate o senza senso; anzi i suoi molti ruzzoloni pare siano preparati come trionfi di agilità; egli cerca, si direbbe, le cadute per avere occasione di ulteriori prove che mettano a cimento la sua abilità e la facciano maggiormente trionfare. Pieno delle qualità più geniali, egli stesso parla licenziosamente; ed anche nel suo parlare più licenzioso c'è una sottigliezza ed una raffinatezza di natura e d'educazione, che fanno di lui il principe delle allegre compagnie. Niente può meglio provare che il burlesco è la parte essenziale della sua composizione, quanto il fatto ch'egli scherza anche in faccia al suo più fiero nemico, come se vivere e scherzare fossero per lui la stessa cosa „.

" Sarebbe vano tentare un'analisi dell'umorismo di Mercuzio. Da una fantasia viva ed accesa come un'aurora boreale le più singolari e graziose combinazioni balzano fuori con una facilità ed una felicità quasi inconcepibili. Se l'umorismo consiste in una particolare vivacità leggerezza e come sensibilità di spirito, afferrante come per istinto le più remote e delicate affinità, e accoppiante insieme cose diverse nel modo più inaspettato e al tempo stesso più deliberato, allora difficilmente può negarsi che Mercuzio è così degnamente il principe dell'umorismo come delle geniali compagnie „.

La quarta scena rappresenta una strada. Vengono Romeo, Mercuzio, Benvolio, con cinque o sei maschere, uomini che portano fiaccole, ed altri. Romeo è mascherato da pellegrino: stanno per andare alla festa di casa Capuleti. Romeo è di cattivo umore; dice che non ballerà, che ha fatto un sogno.

Merc. Ah vedo! la regina Mab è venuta a trovarvi. Essa è la fata levatrice, e viene, in forma non più grossa di una agata sull'indice di un'alderman, tratta da un equipaggio di piccoli atomi a traverso i nasi degli uomini che giacciono addormentati. I raggi delle ruote del suo carro son fatti di lunghe zampe di ragno; il mantice di ali di cavallette; le redini del più sottile ragnatelo; i finimenti di umidi raggi di luna; il manico della frusta, di un osso di grillo, la corda di un filo impercettibile; il cocchiere è un piccolo moscerino in livrea grigia, meno grosso della metà di un piccolo animalino rotondo tratto fuori con uno spillo dal pigro dito di una serva. Il suo cocchio è un guscio di nocciuola, lavorato dal falegname scoiattolo o dal vecchio lombrico, da tempo immemorabile carrozziere delle fate. Con questo equipaggio essa galoppa da una notte all'altra attraverso i cervelli degli amanti, e allora essi sognano d'amare; sulle ginocchia dei cortigiani, che immantinente sognano cortesie; sulle dita dei legali, che immantinente

sognano onorarii; sulle labbra delle dame, che immantinente sognano baci, e che spesso Mab irritata punge di bollicine, perchè il loro fiato è guasto da confetture profumate; talvolta essa galoppa sul naso di un sollecitatore, e allora egli sogna che sente l'odore di un impiego; talora essa viene, con la coda di un porcellino della decima, a solleticare il naso di un parroco addormentato, e allora egli sogna un altro benefizio; talora ella passa sopra il collo d'un soldato, e allora egli sogna di tagliare le gole nemiche, sogna breccie, agguati, lame spagnuole, bicchieri di cinque misure pieni, e poi tamburi nelle orecchie, e balza e si sveglia, e così spaventato bestemmia una preghiera o due, e si riaddormenta. È questa stessa Mab che intreccia le criniere dei cavalli nella notte e attortiglia in fatali nodi i loro crini untuosi, che una volta strigati pronosticano molte sciagure. È dessa la strige che quando le ragazze giacciono supine, le preme e insegna loro per la prima volta a portare, e ne fa delle donne di solida resistenza: è lei....

Rom. Basta, basta, Mercuzio, tu dici dei niente.

Merc. S' intende, io parlo di sogni, che sono i figli di un cervello ozioso, generati da nient'altro che da una vana fantasia.

Benvolio avverte che arriveranno troppo tardi, e Romeo soggiunge: " Troppo presto, io temo; poichè la mia anima presagisce che qualche doloroso avvenimento, ancora sospeso nelle stelle, avrà per suo terribile principio la festa di questa notte, e segnerà, con qualche crudele sentenza di morte immatura, il termine della spregiata vita chiusa nel mio petto. Ma colui che ha il governo del mio destino diriga la mia vela! Avanti, giocondi amici ".

Partono: e siamo alla scena quinta, alla festa di ballo in casa Capuleti. I suonatori sono già al loro posto, e alcuni servitori finiscono di mettere in ordine la sala. Entra raggiante in mezzo alla turba dei convitati il vecchio Capuleti; con lui Tebaldo,

Giulietta e la nutrice; e poco appresso Romeo, cogli amici mascherati. Il vecchio Capuleti saluta tutti, saluta di mano in mano i nuovi che arrivano, dà ordini ai servitori, invita a ballare.

Romeo vede Giulietta, domanda chi è; non glie lo san dire; e prorompe: " Oh! essa insegna alle fiaccole a brillare! Sembra che essa penda dalla faccia della notte come un ricco gioiello dall'orecchio di una Etiope; bellezza troppo ricca perchè se ne possa usare, troppo preziosa per la terra! Come una colomba dalle piume di neve in mezzo a una turba di corvi, così pare quella giovane in mezzo alle sue compagne. Finito questo ballo, spierò dove si mette e procurerò alla mia rozza mano la felicità di toccare la sua. Il mio cuore ha egli amato fino ad ora? Smentite una simile cosa, o occhi miei: poichè fino a questa notte io non aveva mai veduta la vera bellezza ".

Tebaldo, che riconosce alla voce Romeo, chiede a un paggio la spada e giura che vuole ucciderlo: il vecchio Capuleti cerca di calmarlo, e poichè quegli insiste, gli fa un fiero rabbuffo; gli dice che il padrone di casa è lui, che badi bene a quel che fa: e Tebaldo, non potendo sfogarsi, parte irritato. Intanto Romeo si avvicina a Giulietta, le prende la mano; ed ha luogo fra loro questo dialogo.

Rom. Se io profano con la mia indegna mano questa santa reliquia, son pronto a farne una gentile penitenza: permettete alle mie labbra, arrossenti pellegrini, di cancellare con un tenero bacio il ruvido tócco.

Giul. Buon pellegrino, voi fate troppo torto alla vostra mano che ha mostrato in ciò una rispettosa devozione. I santi stessi hanno mani che le mani dei pellegrini possono toccare. E la stretta di mano è il bacio del pio portatore di palma.

Rom. I santi non hanno essi labbra, e i pii portatori di palma anche?

Giul. Sì, o pellegrino, labbra che essi devono usare nella preghiera.

Rom. Oh! allora, cara santa, permetti che le labbra facciano ciò che fanno le mani. Esse pregano: esaudiscile, per timore che la fede non si cambi in disperazione.

Giul. I santi non si muovono, ancorchè esaudiscano le altrui preghiere.

Rom. Allora non muoverti, intanto che io raccolgo il frutto della mia preghiera. Ecco, le tue labbra hanno purgato le mie del loro peccato. *(la bacia).*

Giul. Allora è rimasto sulle mie labbra il peccato delle vostre.

Rom. Il peccato delle mie labbra? O dolce rimprovero! Rendetemi dunque il mio peccato.

Giul. Voi siete dotto nel baciare.

La nutrice dice a Giulietta che la madre la cerca, e Giulietta si dirige alla volta di lei: Romeo chiede alla nutrice chi è la madre di Giulietta; e quando lo ha saputo, esclama: " Oh credito troppo caro! La mia vita è un debito che io ho con la mia nemica! „

La festa è al suo termine: gl'invitati cominciano a partire; e Giulietta rimasta sola con la nutrice, accennandole Romeo che se ne va, la prega d'informarsi del nome di lui; e mentre la nutrice si allontana, dice fra sè: " S'egli è ammogliato, la mia tomba può essere il mio letto nuziale „. Quando poi la nutrice, tornata indietro, le ha detto ch'e' si chiama Romeo ed è un Montecchi, Giulietta esclama: " Oh qual prodigioso amore è nato in me, poichè io debbo amare un nemico esecrato! „

Entra il Coro, a riconoscere che l'amore di Romeo per Rosalina sta per morire, ed un'altra passione

aspira a succedergli; e col coro finisce la scena quinta e il primo atto.

È accaduto ciò che Benvolio avea presagito; anzi qualche cosa di più. Romeo non ha avuto il tempo di paragonare Rosalina alle altre belle, non ha avuto il tempo neppure di vederla, di pensare a lei, perchè ha veduto Giulietta; ha veduto Giulietta, ed ha esclamato: “ Il mio cuore amò egli mai fino ad ora? Smentite una simile cosa, o occhi miei; poichè fino a questa notte io non aveva mai veduta la vera bellezza „. E di Rosalina neppure una parola. Romeo e Giulietta al primo vedersi sono rimasti a vicenda ammaliati dall'incanto dei loro sguardi (Alike bewitched by the charm of looks). L'amore di Romeo per Rosalina non solo sta per morire, come ha detto il Coro, ma è già morto; e l'amore di Giulietta e Romeo non solo aspira a succedergli, ma ne ha già preso il posto: e appena nato è gigante.

Questo modo improvviso, violento, straordinario, nel quale il poeta fa nascere l'amore di Romeo e Giulietta, meraviglioso in sè ove si consideri in relazione col resto del dramma, è anche più meraviglioso ove si paragoni al modo col quale l'amore stesso nasce negli scritti anteriori alla tragedia dello Shakespeare, e specialmente nella novella del Bandello. Parlando di questa novella nello *studio* precedente, io notai che l'amore fra il giovine Montecchi e la fanciulla Capuleti comincia ivi molto naturalmente e placidamente, nel modo ordinario e comune. I due giovani si scambiano alla festa qualche occhiata significante; poi Romeo comincia a passeggiare sotto la casa di Giulietta; e Giulietta si fa vedere alla finestra; e quando questa storia è durata un bel pezzo,

gli amanti si fanno la loro dichiarazione, e finalmente risolvono di sposarsi in segreto.

Gli amanti che incominciano a fare all'amore così, ordinariamente muoiono tranquilli nel loro letto, dopo avere messo al mondo una mezza dozzina di figliuoli. Alle strane avventure, ai tragici casi, alla terribile ed eroica fine degli amori di Romeo e Giulietta non si addiceva questo pacifico e prosaico principio. Ciò sentì come per istinto lo Shakespeare, e in uno di quei lampi che illuminano le menti privilegiate dei grandi poeti, ebbe una concezione affatto nuova dell'intero dramma, la sola concezione poeticamente vera, organica ed una. Perchè altra cosa è la verità nell'arte e nella poesia, altra la verità nella vita reale.

Il fatto che produce la catastrofe, cioè il mezzo col quale frate Lorenzo vuole impedire il matrimonio di Giulietta col conte Paride, sembra al Rümelin, il più strano, il più innaturale, il più pericoloso, il più inconcepibile che una fantasia esaltata potesse inventare; mentre non mancavano, secondo lui, altri mezzi facili ed ovvii a conseguire quel fine. Non poteva Giulietta, domanda il critico tedesco, confessare francamente ch'era già maritata, ed affrontare con l'eroismo dell'amor suo le conseguenze di questa confessione? Non poteva essa fuggire? Non poteva fingersi malata? Non si poteva indurre il conte Paride a rinunziare alla mano di Giulietta, facendogli noto ch'essa era già sposa di un altro? Non poteva il frate dichiarare che a lui sacerdote cristiano non era consentito benedire le nozze di Giulietta col conte, mentre il primo marito di lei era ancor vivo? — Sicuro che tutto ciò si poteva; e ciascuno di questi mezzi sarebbe stato più naturale e più ragionevole

allo scioglimento del dramma, se il dramma avesse dovuto essere la rappresentazione pura e semplice di un fatto della vita reale. Ma esso doveva nella mente dello Shakespeare essere ben altra cosa.

È stato detto che il poeta di *Romeo e Giulietta* seppe, con la divinazione del genio, trasportare i suoi personaggi nel caldo ambiente d'una città medievale italiana, piena di tumulto e di vita, e rappresentare quell'ambiente con una fedeltà meravigliosa. Io direi qualche cosa di più, cioè di diverso; direi che il poeta trasportò i personaggi e gli avvenimenti del suo dramma in un ambiente più caldo ancora e più alto, nell'ambiente dell'amore e della poesia. Non so se il Lessing intese qualche cosa di simile quando disse che *Romeo e Giulietta* è il solo dramma dettato dalla mano stessa d'amore: certo volle dire, io credo, che in quel dramma è condensato tutto ciò che l'amore ha di divino e d'umano, di gioie, di dolori, di poesia, d'eroismo.

La catastrofe, rispetto ai mezzi che la producono, avrà in sè quanto si vuole di strano e d'inverosimile agli occhi di chi giudica secondo le regole della fredda ragione; agli occhi del poeta e agli occhi del popolo, il quale è sempre più poeta dei critici e dei verseggiatori, è soltanto meravigliosa. Ciò che fece la popolarità della storia di Romeo e Giulietta è appunto quel meraviglioso della catastrofe, che al critico tedesco pare strano ed inverosimile. Levate da quella storia il narcotico, la morte apparente, la deposizione nella tomba; e quella storia non è più niente, cioè è una storia d'amore come tante altre, non è più la storia di Romeo e Giulietta.

La mente dello Shakespeare restò colpita dal meraviglioso di quella storia e trasportatala nel regno

della poesia, la ripensò tutta in ordine alla catastrofe in modo che tutti i precedenti corrispondessero a questa e la preparassero. Il merito principale dello Shakespeare nella composizione della tragedia, ciò che fa di essa un'opera d'arte essenzialmente diversa da quelle di tutti gli scrittori che lo precedettero nel trattare la storia di Romeo e Giulietta sta in ciò e nell'avere il poeta saputo giustificare il meraviglioso della catastrofe con quell'aura di fatalità che aleggia sulla tragedia dal principio alla fine.

C'è qualche cosa di fatale nel modo stesso come Romeo e Giulietta s'innamorano. Quel colpo di sole che, al primo vedersi, li coglie tutti due contemporaneamente, e fa sì che l'uno dica: “ Il mio cuore ha egli amato fino ad ora? Smentite una simil cosa, o occhi miei „; e l'altra: “ Se quell'uomo è ammogliato, la mia tomba sarà il mio letto nuziale „; quel colpo di sole è una cosa fuori dell'ordinario, che soltanto la poesia può far parer vera, e soltanto il fato spiegare. Fin dall'istante che Romeo sta per mettere il piede in casa Capuleti ha il presentimento che qualche cosa di straordinario e di terribile avrà per principio la festa di quella notte, ha il presentimento che quella festa segnerà il termine della sua vita; ma poichè sa che contrastare al fato è inutile, grida agli amici suoi: “ Avanti, giocondi amici, avanti „ ed entra con essi nella casa fatale, di dove andrà per la via dell'amore alla morte.

II.

Io dissi una volta, con grande scandalo degli scrittori di estetica e dei poveri di spirito, che la critica d'arte è qualche cosa di essenzialmente sog-

gettivo, la quale in ultima analisi si riduce a questo, che dove uno dice: mi piace, un altro dice: non mi piace; senza che un terzo abbia il diritto di assidersi giudice tra i due e sentenziare chi d'essi ha ragione, chi torto. Tutte le volte che m'è accaduto, dopo quella, di cercare, o per semplice curiosità, o con l'idea stramba d'avere una guida nei miei giudizi, che cosa avessero pensato intorno ad una medesima opera d'arte gli scrittori diversi che, a mia notizia, ne aveano parlato, ho dovuto (me ne dispiace pei suddetti scrittori d'estetica e pei poveri di spirito) confermarmi in quella mia prima sentenza; perchè nove volte su dieci, dove uno scrittore diceva bianco, l'altro diceva nero, e un terzo magari diceva grigio. E ciò che parrà più curioso, o piuttosto naturale, quand'io leggeva il primo scrittore, mi pareva quasi sempre che avesse ragione lui; quando poi leggeva un secondo e un terzo, non mi pareva più che il primo avesse in tutto ragione; cosicchè, non sapendo a chi dar retta, spesso e volentieri io finiva per formarmi una opinione mia propria, che non era precisamente quella di nessuno dei tre. Che cosa poi fosse quella mia opinione, vattel'a pésca. Ma c'è questo di buono, che io non ho mai creduto che fosse niente altro che una opinione.

Dovendo parlare del così detto *eufuismo* dello Shakespeare, di quelli che la critica chiama difetti di stile nella tragedia *Romeo e Giulietta*, m'è parso quasi un dovere premettere questa mia professione di poca fede nella critica estetica. Una delle ragioni di tale mia poca fede sta anche in ciò, che mi fa un effetto strano vedere i nani affaticantisi a disputare intorno alle opere dei giganti. — Chi dà a noi scribacchini il diritto di mettere i nostri mingherlini in-

telletti al di sopra dei grandi intelletti d'un Alighieri, d'uno Shakespeare? Chi ci dà il diritto di assiderci presuntuosamente in faccia a loro come maestri, chiamarli al *redde rationem*, e dir loro: voi qui avete sbagliato? Chi dice a noi che quelle cose che in loro ci paiono difetti, non ci paiano tali unicamente per effetto del nostro corto intendere? Chi ci assicura che il nostro modo di vedere, di sentire, di pensare, che noi dobbiamo in parte a noi stessi, in parte al tempo nel quale siamo stati educati e viviamo, sia nella benchè menoma particella migliore del modo di vedere, di sentire, di pensare di quei grandi?

Ma noi dobbiamo pur fare qualche cosa di questa penna di acciaio che da piccoli ci hanno insegnato, per nostra e altrui maledizione, a inzuppare nell'inchiostro e sfregar sulla carta; e sentendoci impotenti a creare, ci vendichiamo della nostra impotenza collo scrivere dei saggi critici.

Nel mio *studio* su le fonti di *Romeo e Giulietta* io accennai già al così detto *eufuismo* dello Shakespeare; qui aggiungo che, secondo l'opinione di parecchi critici shakespeariani, specialmente inglesi, *Romeo e Giulietta* è appunto fra le tragedie del poeta quella in cui il difetto dello stile eufuistico, allora di moda, appare più che in tutte le altre: ma fra i critici che professano tale opinione c'è una varietà e gradazione di giudizi notevole.

I critici francesi sono in generale tanto più severi contro l'*eufuismo* dello Shakespeare, quanto sono più antichi. Lo Chateubriand dice che lo Shakespeare è naturale nei sentimenti e nelle idee, non mai nella espressione. Salvo alcune scene nelle quali il genio si solleva più in alto, ed egli allora si esprime sem-

plicemente, il linguaggio di lui, dice lo Chateaubriand, è sempre affettato. Il Guizot e il Saint-Marc Girardin esprimono in altri termini la stessa opinione: il primo paragona lo Shakespeare al Petrarca e trova fra loro questa differenza, che il poeta italiano è quasi sempre naturale nella espressione e raffinato nel sentimento; mentre l'inglese esprime sentimenti semplici e veri con forma strana e affettata; il secondo dice che il linguaggio di Romeo e Giulietta degenera spesso in bisticci, ma che i due amanti sentono con ingenuità ciò che esprimono con affettazione. Il Lamartine, riconoscendo che le bellezze della tragedia *Romeo e Giulietta* rivelano un gran genio, una splendida immaginazione, un'anima piena di sentimento e signoreggiatrice dei cuori, chiama a dirittura viziato il gusto e depravato in gran parte lo stile della tragedia. I critici più recenti, lo Chasles, il Mezières, il Taine, dànno all'*eufuismo* shakespeariano una interpretazione molto più benigna.

Lo Chasles, come abbiamo veduto, spiega il linguaggio immaginoso e ricercato del poeta col lirismo della passione, coll'atmosfera calda e fortemente colorita della tragedia, e si contenta di dire che Romeo parla come un sonetto del Petrarca. Il Mezières ammette che l'*eufuismo* della tragedia sia un difetto, e che il difetto derivi in parte dalla giovinezza dell'autore, allora in particolar modo sotto l'influenza dello stile di moda; ma crede che quel difetto sia così intimamente congiunto con le bellezze dell'opera, che tentar di correggerlo, sarebbe un cancellare anche queste. " Se lo Shakespeare dice egli, avesse scritto *Romeo e Giulietta* più tardi, senza dubbio avrebbe lasciato indietro i *concetti* e i fiori rettorici, ma forse, avrebbe tratteggiato con meno ardore la passione e

la commozione che animano tutto il dramma „. Quelli che agli altri paiono difetti, sono, secondo il Taine, una delle prove più lampanti della straordinaria grandezza dell'ingegno dello Shakespeare, tanto diverso da tutti gli altri ingegni. “ Gli oggetti, dice il Taine, che nelle nostre menti non possono entrare se non a pezzi, disgiunti e separati l'uno dall'altro, nella mente di lui c'entrano tutti interi. Egli pensa a blocchi, noi pensiamo per atomi. Quindi il suo stile e i nostri sono due linguaggi perfettamente opposti. Quindi quelle che nel suo stile a noi paiono bizzarrie, immagini avventate, idee sconnesse, incoerenti; quindi le metafore, le esagerazioni appassionate, le acutezze, le frasi ricercate, le stravaganze amorose di Romeo e Giulietta; quindi il loro linguaggio che rassomiglia al gorgheggio dei rosignuoli „.

I critici tedeschi in generale non si occupano gran fatto dell'*eufuismo* del poeta inglese; e quando se ne occupano, se ne occupano sopra tutto per giustificarlo; ma, più che darne una giustificazione, per dir così, generale, desumendola dalla natura dell'ingegno del poeta, come fa il Taine, essi difendono i luoghi particolari criticati da altri, cercando di mostrare che l'autore in quel dato luogo ha avuto le sue buone ragioni di fare come ha fatto, e che ciò che ad alcuni critici pare un difetto è invece un pregio. Uno dei luoghi più biasimati, anche dai critici inglesi, anzi specialmente da essi, è il discorso col quale madonna Capuleti fa a Giulietta l'elogio del conte Paride. Il Pope, il Mason e il Chambers lo chiamano, senza tanti complimenti, ridicolo; lo Steevens, pieno di borra. Il Singer ripetè nella prima edizione del suo Shakespeare la critica dello Steevens; dalla seconda la tolse. L'Ulrici difende quel luogo così:

" Se lo Shakespeare ha messo in bocca della madre di Giulietta un tale (come lo chiamano) *eufuismo*, certo non è senza una profonda ragione. Madonna Capuleti si mostra, così nella forma come nella sostanza del suo discorso, una donna di una educazione superiore, ma artificiale, una donna del mondo elegante, una donna di molta accortezza, ma priva di sentimento e di cuore, che ha più cura della corretta eleganza delle maniere, delle apparenze sociali, che del merito vero, e che perciò è più devota al mondo che alla cura e alla educazione della sua figliuola ". Per chi come l'Ulrici giustifica il discorso di madonna Capuleti, che è il più alieno dalla idea che noi ci facciamo della verità e della naturalezza, il rimanente *eufuismo* dello Shakespeare non ha bisogno d'apologia.

La critica inglese in questa faccenda dell'*eufuismo* shakespeariano si rassomiglia un po' alla francese: cioè i critici più recenti generalmente inclinano a giustificare ciò che i più antichi condannano. Ma il maggior numero così degli uni come degli altri ammettono che lo Shakespeare quando scrisse le sue prime opere fosse sotto l'influenza dello stile messo di moda dal Lyly, e che poi a mano a mano che procedeva nell'arte sua si liberasse da quella influenza. Essi deducono ciò dal fatto che lo stile eufuistico, che abbonda nelle prime opere, scarseggia e quasi scompare nelle ultime; e notano che nella stessa tragedia *Romeo e Giulietta* ce n'è a profusione nei primi tre atti, e poco o niente negli ultimi due. Con ciò quei critici vengono a riconoscere che l'*eufuismo* dello Shakespeare è un difetto. L'Hudson anzi, ch'è uno dei più recenti, dice francamente, a proposito dell'*eufuismo* della tragedia *Romeo e Giulietta*, che la cri-

tica servirebbe meglio al suo fine riconoscendo che i difetti sono difetti, piuttosto che cercando di giustificarli. Nota anch'egli che l'*eufuismo* dopo il terzo atto scompare, ed aggiunge che l'*eufuismo* non si trova in nessuno dei pezzi nuovi aggiunti nella seconda edizione.

Se quest'ultima cosa fosse vera, potrebbe essere un forte argomento contro l'*eufuismo* dello Shakespeare; perchè potrebbe far credere che l'autore, quando rifuse la sua tragedia, avea già sentito la falsità dello stile eufuistico e se n'era guardato; ma l'argomento è soltanto apparente; e contro di esso basterebbe osservare che, se lo Shakespeare avesse sentito quella falsità, si sarebbe studiato di tor via nella correzione quanto più poteva dell'*eufuismo,* che invece lasciò tutto quanto. Anzi (ciò che taglia la testa al toro, e mostra che anche gli scrittori più valenti e accurati cadono talora in errori di fatto, che paiono inesplicabili) non solo non ne tolse, ma, contrariamente a ciò che afferma l'Hudson, ne aggiunse: aggiunse, tra gli altri, tutto il discorso di madonna Capuleti a Giulietta, cioè il pezzo più ferocemente accusato d'*eufuismo.*

Come i lettori veggono, non è molto facile, per chi cerchi negli scritti dei critici una guida a giudicare l'*eufuismo* dello Shakespeare, raccapezzarsi fra le loro varie e spesso discordi opinioni. Dopo ciò, non mi metterò io, ventesimo o centesimo fra tanto senno, a sciorinare l'opinione mia, quasi presumendo ch'essa valga a portare un po' più di luce sulla questione. Io farò poche e semplici osservazioni, suggeritemi in gran parte da ciò che gli altri hanno detto.

Senza negare una giusta importanza a questi due fatti: 1° che anche la gran mente dello Shakespeare

dovè nei venti anni circa della sua carriera di scrittore drammatico andarsi modificando e perfezionando; 2° che l'*eufuismo*, il quale abbonda nelle prime opere di lui, scema nelle successive e quasi scompare nelle ultime; e senza negare che questo secondo fatto possa avere qualche relazione col primo; io penso però che bisogni andare molto cauti nello stabilire i limiti di questa relazione, e sopra tutto guardarsi dal supporla, come alcuni fanno, così intima e stretta, che il secondo fatto sia quasi una conseguenza naturale del primo. Nel determinare le ragioni di quel secondo fatto, bisogna, secondo me, tener conto anche di altri elementi importanti; bisogna anzi tutto guardare all'argomento e alla natura dei drammi nei quali l'*eufuismo* abbonda o scarseggia, e in particolar modo al carattere dei personaggi, alla condizione dell'animo loro, e alle altre circostanze, allorchè essi parlano o non parlano eufuisticamente. Perchè, se l'intelletto dello Shakespeare, perfezionandosi, avesse sentito che lo stile eufuistico era di sua natura falso, e perciò era un errore l'usarlo in qualsiasi luogo, e in bocca di qualsiasi personaggio, mi par quasi certo che nelle opere della età più matura non dovrebbe trovarsene traccia. E invece, dove più, dove meno, l'*eufuismo* si trova in tutte le opere del gran poeta; si trova così nelle *Allegre comari di Windsor* e nell'*Amleto*, composte fra i trenta e i quarant'anni, come nell'*Otello* e nel *Re Lear*, nel *Racconto d' inverno* e nella *Tempesta*, scritte fra i quaranta e la morte. — Ma qui, nei luoghi dove si trova, dicono alcuni critici, l'*eufuismo* è sempre al suo posto: — e in ciò io sono perfettamente d'accordo con cotesti critici. Se non che il loro dire mi apre la via ad una osservazione intorno alla tragedia *Romeo e Giulietta:* e l'osserva-

zione è questa; che il fatto del mancare negli ultimi due atti di essa l'*eufuismo*, il quale abbonda nei primi tre, mostrerebbe che il poeta, più che obbedire all'influenza della moda, sapeva fin d'allora quel che faceva, metteva cioè l'*eufuismo* dove gli pareva che dovesse andare, e dove gli pareva che non dovesse andare non lo metteva. Sarebbe strano, per non dire assurdo e ridicolo, supporre che la mente dello Shakespeare si modificasse proprio mentre egli stava componendo *Romeo e Giulietta,* e che proprio arrivato poco oltre la metà del suo lavoro, si accorgesse della falsità dello stile eufuistico e lo abbandonasse.

Con ragionamenti analoghi a quello col quale l'Ulrici giustifica il discorso di madonna Capuleti a Giulietta, sarebbe facile giustificare l'*eufuismo* di tutti gli altri personaggi della tragedia, mostrando che lo Shakespeare li fa parlare sempre tutti secondo la condizione e il carattere loro. Chi ha saputo mettere in bocca della nutrice un linguaggio che è il *non plus ultra* della verità e della naturalezza portate nell'arte, se mette un linguaggio fiorito, ricercato, affettato in bocca del padre di Romeo e della madre di Giulietta, ciò vuol dire che quel linguaggio fiorito, ricercato, affettato è, secondo lui, naturale a quei due personaggi. E davanti all'opinione dell'autore di una tragedia come *Romeo e Giulietta* i critici più dotti e ingegnosi devono cavarsi il cappello e inchinare il capo. Ciò poi che lo Chasles dice rispetto al lirismo della passione, e ciò che io ho osservato rispetto all'ambiente poetico nel quale l'autore trasportò la storia dei due amanti veronesi, basta, secondo me, e n'avanza, a spiegare (non dico, giustificare, perchè la parola sarebbe irriverente) l'*eufuismo* del linguaggio amoroso di Romeo e Giulietta.

Un'altra osservazione. La commedia *Fatiche di amore perdute*, che è anch'essa una delle prime opere dello Shakespeare, composta probabilmente prima di *Romeo e Giulietta*, è, secondo l'opinione dei più, una satira dell'*eufuismo*; ed è al tempo stesso, secondo quella medesima opinione, l'opera dello Shakespeare più di tutte macchiata d'*eufuismo:* ciò che può parere un impossibile, *per la contradizion che nol consente.* Ma come? Supporre che il poeta metta in ridicolo un difetto di cui è macchiato egli stesso, un difetto di cui mostra sè esempio insigne in quella stessa opera che vuol essere la satira di quel difetto! — Come si spiega dunque l'*eufuismo* in quella commedia? — Che l'*eufuismo* ci sia non può mettersi in dubbio; ma non tutta la commedia è, a mio avviso, una satira dell'*eufuismo;* nè questa satira è lo scopo principale della commedia. La satira dell'*eufuismo* si limita ad un solo personaggio, uno spagnuolo grottesco, una specie di caricatura, che serve di spasso agli altri, i quali parlano, è vero, eufuisticamente anche loro, ma in un linguaggio eufuistico, che ad essi è naturale.

L'origine prima e la ragione dell'*eufuismo* dello Shakespeare sta, secondo me, in ciò, ch'egli fa parlare i suoi personaggi come si parlava a tempo suo in Inghilterra; ciascun personaggio, s'intende secondo la condizione sua: e come l'*eufuismo* era il linguaggio della gente culta e dell'alta società, così egli la gente culta e dell'alta società la fa in generale parlare eufuisticamente; così egli fa parlare eufuisticamente i Capuleti e i Montecchi nella tragedia *Romeo e Giulietta,* il Re di Navarra la Regina di Francia e i loro cortigiani nella commedia *Fatiche d'amore perdute.* — Ma sentiva egli il poeta che cosa c'era di falso

nel linguaggio eufuistico? Ammesso cioè ch'egli facesse parlare i suoi personaggi eufuisticamente soltanto perchè ciò era richiesto dalla condizione loro, sentiva egli la falsità del parlare e dello scrivere ch'era di moda al tempo suo? — A questa domanda è molto difficile dare una risposta sodisfacente; perchè è molto difficile definire esattamente l'*eufuismo* e segnarne i limiti; è molto difficile dire quando e dove cominci il falso nell'*eufuismo;* ed è non meno difficile dire dove e quando cominci l'*eufuismo* nello Shakespeare.

Allorchè, per esempio, Clitennestra nell'*Agamennone* di Eschilo, fingendosi lieta del ritorno dello sposo, dice: " io chiamerò quest'uomo cane delle stalle, salutare gomena della nave, colonna sostenente l'alta casa, figlio unico al padre, terra che fuori di speranza apparisce ai naviganti, luce limpidissima dopo la tempesta, sorgente di acqua viva al viaggiatore sitibondo „; e quando, dopo averlo ucciso, dice: " le atre goccie della cruenta rugiada aspersero me rallegrantemi, non meno di quel che si rallegri della pioggia di Giove la sementa ch'è sul partorire i calici „; non potrebbe qualcuno accusare di eufuistico questo linguaggio del gran tragico greco? giudicarlo affettato, ricercato, e perciò falso? E pure i greci rappresentano per noi ciò che vi ha di più puro e di più alto nell'arte della parola. Ma questo linguaggio, che, secondo il nostro modo di vedere e di sentire, non è certo il più semplice e naturale ad esprimere l'amore coniugale, sia pure simulato, e l'odio e la vendetta trionfanti, chi può affermare che non fosse e non paresse naturalissimo ai tempi di Eschilo? Chi può affermare che non sia l'espressione naturale di quei sentimenti nella poesia di ogni tempo?

Dopo tutto (si torna sempre lì) nella impressione che quello od un linguaggio somigliante, sia d'Eschilo, sia dello Shakespeare, sia di chiunque altri, produce sopra i lettori o gli ascoltatori, e nel giudizio ch'essi ne danno, c'è sempre molto del soggettivo: e, a gloria della critica estetica, si può aggiungere che in quel giudizio hanno pure la loro influenza, e spesso non piccola, il nome, la fama, il tempo e la nazionalità dello scrittore. Si può scommettere cento contro uno che se quel valentuomo di Ferdinando Ranalli, il quale affermava che *il bello assoluto è nell'arte greca latina e italiana; il rispettivo in quella degli oltramontani,* avesse trovato le parole dl Clitennestra da me riferite in una tragedia dello Shakespeare, si sarebbe fatto il segno della croce gridando: oh sconvenienza orribile di espressioni e d'immagini! E si può egualmente scommettere che non avrebbe trovato parole sufficienti a lodare questo, o qualche altro discorso simile del re Lear, se, invece che nello Shakespeare, lo avesse incontrato in uno scrittore greco o latino. " Soffiate, o venti, e fate schiantare le vostre gote! Infuriatevi! Soffiate! Vomitate, o voi cateratte e trombe, finchè abbiate sommerso i vostri campanili e annegato i galli (che vi sono in cima!) O voi fiamme sulfuree, rapide come il pensiero, precorritrici dei fulmini che spezzano le querci, bruciacchiate la mia bianca testa! E tu, o tuono che tutto scuoti, schiaccia la spessa rotondità del mondo! rompi le matrici della natura, e distruggi d'un sol colpo tutti i germi che producono l'uomo ingrato!... Romba quanto n'hai in corpo! sputa, o fuoco! vomita, o pioggia! Nè la pioggia, nè il vento, nè il tuono, nè il fuoco, non sono mie figliuole: io non vi accuso d'ingratitudine, o voi

elementi; io non donai a voi un regno, non vi chiamai figli miei, voi non mi dovete obbedienza „.

Nessuno, io credo, salvo forse il Ranalli, oserebbe accusare di eufuistico, di strano, di falso, questo discorso (lamento e deprecazione a un tempo) del vecchio re, a cui la ingratitudine delle figliuole ha turbato il senno. Questo, a chi ha il senso della poesia, parrà sempre uno dei più bei pezzi di poesia che siano stati mai scritti.

Ma il dialogo, per esempio, fra Romeo e Benvolio, col quale finisce la prima scena della tragedia *Romeo e Giulietta*, e il dialogo epigrammatico fra Romeo e Giulietta nel loro primo incontro alla festa, si debbono, o non si debbono chiamare eufuistici? — Io non oserei dire di sì; ad ogni modo non mi pare che l'*eufuismo* sia in essi un difetto: intendo però benissimo come altri possa essere d'opinione contraria alla mia. Ciò che dico di quei due pezzi, si può dire di molti altri luoghi del teatro shakespeariano, che a taluno possono parere eufuistici e falsi, a tal altro non parere.

Oltre di ciò, se si ha da chiamare *eufuismo* lo scrivere fiorito, ingegnoso e ricercato degli scrittori inglesi degli ultimi del secolo decimosesto e dei primi del decimosettimo, bisogna riconoscere che ci sono varie maniere di *eufuismo;* bisogna, per esempio, riconoscere che l'*eufuismo* dello Shakespeare è qualche cosa di diverso dall'*eufuismo* del Lyly e dei suoi imitatori. Nell'*eufuismo* del Lyly e de' suoi imitatori la singolarità e stranezza della espressione, cercate freddamente e faticosamente, nascondono spesso la povertà della fantasia e la vacuità del pensiero; nell'*eufuismo* dello Shakespeare con la vivezza della parola c'è splendore d'immagini, potenza di pensiero

e calore di sentimento; nell'*eufuismo* del Lyly e dei suoi imitatori si sente lo sforzo, in quello dello Shakespeare la forza dell'ingegno e la naturalezza; l'*eufuismo* del Lyly e dei suoi imitatori è prosa artefatta, quello dello Shakespeare è quasi sempre poesia che sgorga da abbondantissima vena.

Cercando di cavare una conclusione da così lungo discorso, io, con tutto il rispetto che debbo a tanti critici che ne sanno più di me, direi che condannare l'*eufuismo* nei drammi dello Shakespeare come un difetto dello scrivere di lui, condannarlo tutto in blocco, senza nessuna distinzione, mi pare, oltre che una irriverenza, un errore. Nei drammi chi parla eufuisticamente non è il poeta, ma i personaggi da lui creati: la sola cosa di cui, esercitando il nostro mestiere di critici, possiamo chieder conto al poeta è se il linguaggio eufuistico convenga a ciascuno dei personaggi ai quali egli lo ha messo in bocca.

Chi vuol cercare quanto e come lo Shakespeare sentisse l'influenza dello stile eufuistico, deve, secondo me, lasciare da parte i drammi, e guardare soltanto ai sonetti e ai poemi. E qui affrettiamoci a dire che anche nei sonetti e nei poemi c'è l'*eufuismo;* ma anche qui, anzi qui in particolar modo, è un *eufuismo* diverso da quello del Lyly e dei suoi imitatori, è un *eufuismo* che procede da esuberanza di fantasia e da straordinaria acutezza di mente, un *eufuismo* come c'è nel Petrarca, in Victor Hugo e in altri grandi poeti. Con la qual cosa non si vuol dire che lo Shakespeare non sentisse l'influenza del tempo suo; la sentì, ma la dominò e governò a suo talento, non se ne lasciò dominare.

Che di quella influenza, quale ch'ella si fosse, si sentano gli effetti anche nei drammi, e più nei primi

che negli ultimi, può darsi; ma da ciò all'attribuire ad essa tutto quello che si chiama, o può, secondo i gusti, parere *eufuismo* nello Shakespeare, ci corre. Procedendo negli anni il poeta modificò certo e perfezionò l'arte sua, e naturalmente anche il linguaggio dei suoi personaggi; ma questa modificazione e questo perfezionamento si riferiscono a ben altro che al solo *eufuismo:* e se i personaggi dei suoi ultimi drammi li fece più di rado parlare eufuisticamente, ciò si deve attribuire sopra tutto, come già dissi, agli argomenti diversi che trattò, ai caratteri diversi cui diede vita. Nell'*Otello*, nel *Macbeth*, nel *Re Lear* si svolgono ben altri avvenimenti, si agitano ben altre passioni che nella tragedia *Romeo e Giulietta.* I grandi poemi della gelosia, dell'ambizione, del dolore non comportavano quella ricchezza e fioritura di concetti e di stile, quella esuberanza di lirica che sbocciarono dalla mente e dal cuore dello Shakespeare quando egli in *Romeo e Giulietta* glorificò la poesia e l'eroismo dell'amore.

PARTE SECONDA.

I.

Questo primo capolavoro drammatico del grande poeta può considerarsi come diviso in tre parti. La prima parte, che si svolge nel primo atto, è come il prologo; la seconda, che comincia coll'atto secondo e va fino al principio della quinta scena del terzo, è l'idillio; la terza, che occupa il rimanente della composizione drammatica, è la tragedia.

Abbiamo parlato del prologo; parliamo dell'idillio, un idillio che sboccia e fiorisce in mezzo ad un campo di battaglia.

Uscito dalla festa, mentre gli amici lo cercano, Romeo, avendo ancora nelle orecchie le ultime parole di Giulietta: “ Voi siete molto dotto nel baciare „, si trova quasi senza volere, davanti al muro del giardino di casa Capuleti. “ Posso io andar più lontano quando il mio cuore è là? „ dice egli a sè stesso, accennando il giardino; e senza curarsi degli amici, che lo han veduto da lungi e lo chiamano, senza pensare al pericolo al quale può andare incontro, scala il muro e salta giù nel giardino.

A Giulietta è accaduto qualche cosa di simile. Ritiratasi, dopo la festa, nella sua camera, ella si

sente come in prigione. Il suo Romeo, l'amor suo, è fuori; ed ella, non potendo trovarsi con lui, si crea quasi l'illusione di essergli più vicina, di parlargli, affacciandosi alla finestra e confidando alla notte i suoi amorosi pensieri. Chi sa che la notte amica non porti sulle ali del vento le sue parole al suo caro Romeo!

E il suo Romeo è là che la vede, che la sente parlare.

Riassumere la scena del giardino sarebbe una profanazione. Ne traduco, più fedelmente che mi è possibile, la parte, dirò così, sostanziale: e la traduco da me, perchè nessuna delle traduzioni italiane che conosco mi sembra riprodurre lo spirito dell'originale con tanta fedeltà, da togliere altrui la speranza di fare meno peggio.

Rom. Qual luce traspare da quella finestra lassù?. . . . . È la mia signora, oh! è l'amor mio. Oh! sapesse ella che è l'amor mio! . . . Guarda come appoggia la sua guancia sulla sua mano! Oh fossi io un guanto sopra quella mano, e potessi toccare quella guancia!

Giul. Ohimè!

Rom. Essa parla . . . .

Giul. O Romeo, Romeo! Perchè sei tu Romeo? Rinnega tuo padre e rifiuta il tuo nome: o, se non vuoi, legati solo con giuramento all'amor mio, ed io non sarò più una Capuleti.

Rom. Starò io ancora ad ascoltare, o risponderò a questo che ha detto?

Giul. Il tuo nome soltanto è mio nemico; benchè tu sei tu stesso e non un Montecchi. . . . . Che cosa c'è in un nome? Quella che noi chiamiamo rosa, anche con un altro nome avrebbe lo stesso odore soave: così Romeo, se anche non fosse chiamato Romeo, riterrebbe quella cara perfezione che egli possiede senza quel nome. — Romeo,

spogliati del tuo nome, e per il tuo nome, che non è parte di te, prendi tutta me stessa.

Rom. Io ti piglio in parola; chiamami soltanto amore, ed io sarò ribattezzato, e d'ora innanzi non sarò più Romeo.

Giul. Chi sei tu che così protetto dalla notte sorprendi il mio pensiero?

Rom. Con un nome io non so come dirti chi sono: il mio nome, o cara santa, è odioso a me stesso, poichè esso è nemico a te: se io lo avessi qui scritto, lo straccerei.

Giul. Le mie orecchie non hanno ancora bevuto cento parole di quella voce, ed io già ne conosco il suono. — Non sei tu Romeo, e un Montecchi?

Rom. Nè l'uno nè l'altro, o bella fanciulla, se l'uno e l'altro a te spiace.

Giul. Come sei venuto tu qui, dimmi, e perchè? Le mura del giardino sono alte e difficili a scalare, e il luogo è morte, considerando chi tu sei, se alcuno dei miei parenti ti trova qui.

Rom. Colle leggere ali d'amore io superai queste mura, poichè limiti di pietra non possono arrestare l'amore; e ciò che amore può fare, amore osa tentarlo; perciò i tuoi parenti non sono di ostacolo a me.

Giul. Se essi ti vedono, ti uccideranno.

Rom. Ahimè! c'è più pericolo ne' tuoi occhi che in venti delle loro spade: solo che tu mi guardi dolcemente, io sono a tutta prova contro la loro inimicizia.

Giul. Io non vorrei per tutto il mondo ch'essi ti vedessero qui.

Rom. Il manto della notte mi nasconderà ai loro occhi; d'altronde, se tu non m'ami, lascia che mi trovino qui; meglio che il loro odio ponga termine alla mia vita, di quello che la mia morte si ritardi se mi manca l'amor tuo.

. . . .

Giul. Tu sai bene che la maschera della notte è sul mio volto; altrimenti un rossore verginale colorerebbe la mia guancia per ciò che tu mi hai udito parlare questa notte. Volentieri io serberei le convenienze; volentieri, volentieri negherei ciò che ho detto; ma, via oramai le cerimonie! Mi ami tu? Io so

che tu dirai "si„ ed io ti prenderò in parola: ma se tu giuri, tu puoi mostrarti falso; agli spergiuri degli amanti dicono che Giove sorride. O gentile Romeo, se tu ami, dichiaralo lealmente; o se tu credi ch'io sia stata troppo presto vinta, io aggrotterò le ciglia, e farò la cattiva, e dirò di no, affinchè tu mi supplichi; ma altrimenti, no per tutto il mondo. In verità, mio bel Montecchi, io sono troppo appassionata; e perciò la mia condotta può parerti leggiera. Ma credimi, gentiluomo, io mi mostrerò più sincera di quelle che sanno meglio l'arte di essere riservate . . . .

. . . .

ROM. Io giuro per quella benedetta luna che inargenta le cime di tutti questi alberi carichi di frutta . . . .

GIUL. Oh, non giurare per la luna, la incostante luna, che cambia ogni mese nella sua sfera, per timore che l'amor tuo sia ugualmente variabile.

ROM. Per che cosa giurerò io?

GIUL. Non giurare affatto . . . .

Non giurare. Benchè la mia gioia sia in te, io non posso godere del nostro contratto di questa notte: esso è troppo precipitato, troppo imprevisto, troppo improvviso, troppo somigliante al lampo, che cessa di essere, prima che si possa dire, esso brilla. . . . .

Buona notte! buona notte! Una dolce calma e riposo venga al tuo cuore come quella che è nel mio petto!

ROM. Oh! mi lascerai tu così poco sodisfatto?

GIUL. Quale sodisfazione puoi tu avere questa notte?

ROM. Il cambio del tuo fedele voto d'amore col mio.

GIUL. Io ti diedi il mio prima che tu lo chiedessi, e tuttavia vorrei non avertelo ancora dato.

ROM. Vorresti forse riprenderlo? e per qual ragione, amor mio?

GIUL. Soltanto per essere generosa, e dartelo di nuovo. Frattanto io non desidero se non ciò che possiedo; la mia generosità è così sconfinata come il mare, il mio amore così profondo: più io ne do a te, più ne ho, poichè sono entrambi infiniti. (*La nutrice chiama di dentro*). Sento qualche romore;

addio, caro amor mio. Vengo, mia buona nutrice! — Caro Montecchi, sii fedele. Aspetta un istante, ritorno subito. (*Esce*).

Rom. O celeste, celeste notte! Io ho paura, essendo ora notte, che tutto ciò non sia che un sogno, troppo delizioso per essere reale. (*Giulietta torna alla finestra*).

Giul. Due parole, caro Romeo, e buona notte davvero. Se l'intenzione dell'amor tuo è onesta, e il tuo proposito è il matrimonio, mandami a dire domani, per uno che farò venire da te, dove e in qual tempo tu vuoi compire la cerimonia, ed io deporrò tutto il mio destino ai tuoi piedi e seguirò te mio signore attraverso il mondo.

Nutr. (*di dentro*). Signora!

Giul. Vengo subito. — Ma se le tue intenzioni non sono buone, io ti scongiuro....

Nutr. (*di dentro*). Signora!

Giul. Subito, vengo: — cessa le tue premure, e lasciami al mio dolore: domani manderò.

Rom. Così l'anima mia sia salva....

Giul. Mille volte buona notte. (*Si ritira dalla finestra*).

Rom. Mille volte cattiva, poichè la tua luce mi manca. . . . . . (*Si allontana lentamente*).

(*Giulietta torna alla finestra*).

Giul. Pst, Romeo, pst! . . . .

Rom. (*tornando indietro*). È l'anima mia che pronunzia il mio nome....

Giul. Romeo!

Rom. Mia cara!

Giul. A quale ora manderò io domani da te?

Rom. Alle nove.

Giul. Non mancherò: ci sono venti anni di qui allora. Non mi ricordo più perchè ti ho richiamato.

Rom. Lasciami aspettar qui finchè te ne ricordi.

Giul. Io non me ne ricorderò, perchè tu resti qui ancora; rammentandomi solo quanto la tua compagnia mi è cara.

Rom. Ed io resterò qui, perchè tu non te ne ricordi, dimenticando ogni altra mia abitazione fuori di questa.

Giul. È quasi giorno; io vorrei che tu fossi già partito,

ma senza allontanarti più che l'augellino che una gaia fanciulla lascia un po' svolazzare fuori della sua mano, povero prigioniero impigliato ne' suoi ceppi, e tosto, amante gelosa della sua libertà, tirando un filo di seta lo riconduce a sè.

Rom. Vorrei bene essere io quell'augellino.

Giul. O caro, anch'io vorrei; ma io ti ucciderei a forza di carezze. Buona notte, buona notte! La separazione è un dolore così dolce, che io ti direi " buona notte „ fino a domattina. (*Si ritira*).

Rom. Il sonno si posi sopra i tuoi occhi, la pace nel tuo petto! Oh fossi io il sonno e la pace, per riposare così dolcemente!

In questa incantevole scena c'è tutta la poesia d'un primo amore sbocciato al tempo stesso in due giovani cuori, che versano la piena del sentimento in un linguaggio naturalmente ricercato e fiorito. Chi nell'aprirsi della giovinezza provò le gioie d'un primo amore corrisposto, sa che le parole comuni paiono fiacche e scolorite ad esprimere le sensazioni che allora si provano, sa che gli amanti non sono uomini di questo mondo, e perciò non parlano il linguaggio ordinario degli uomini di questo mondo, parlano il linguaggio naturale della passione, che è la poesia. I canti popolari di tutte le nazioni fanno testimonianza di questo che io dico.

La scena del giardino, con la quale incomincia l'idillio, è, nel dramma, il seguito naturale del primo breve dialogo dei due amanti alla festa di ballo, e della confessione che ciascuno di essi fa poi a sè medesimo dell'amor suo. Le parole che in quel primo incontro Romeo dice a Giulietta, e quelle che Giulietta risponde a Romeo, hanno, come io notai già, tutta l'aria di un madrigale, tutta l'affettazione della galanteria di moda. Ma " la galanteria, osserva giu-

stamente il Saint-Marc Girardin, se non suppone sempre l'amore, non lo esclude sempre „. E lì sotto le parole galanti noi sentiamo tremare di commozione la voce dei due innamorati; tanto che, quando poi subito dopo Romeo dice: “ la mia vita non è più mia, ma un debito che ho con la mia nemica „; e Giulietta: “ S'egli è ammogliato, la bara sarà il mio letto nuziale „, questo linguaggio ci sembra naturalissimo.

Fu detto, scrive l'Hazlitt, che Romeo e Giulietta sono due ragazzi senza esperienza di mondo, che essendosi veduti appena una volta non possono avere gran simpatia e grande stima l'uno per l'altra; e che quindi così la loro esaltazione amorosa come la disperazione mancano di fondamento serio, sono puramente fantastiche. — Romeo e Giulietta sono, è vero, due ragazzi, senza esperienza della vita e del mondo, senza esperienza dell'amore: e appunto per ciò, dico io, l'amore ha compenetrato ogni fibra dell'essere loro, li ha affascinati, acciecati; e appunto per ciò essi non sentono, non vivono, non respirano che nell'amore e per l'amore. Chi fece quella obiezione alla tragedia dello Shakespeare, credendo accennare a un grave difetto di essa, accennò invece ad uno dei suoi pregi più grandi, e mostrò di non sapere che cosa sia la vera, l'alta passione d'amore, che in quella tragedia è descritta. L'amore che si fonda sull'esperienza è un amore di secondo ordine: la vera, l'alta passione di amore ha, come osserva l'Hazlitt, per fondamento l'ignoto: e la stagione di cotesto amore è la prima giovinezza, quando “ il cuore, com'egli dice, non conosce confini ai suoi godimenti o ai suoi desiderii, quando il desiderio non ha altro limite che sè stesso, quando l'aspettazione del piacere è infinita, stravagante, inesauribile „.

In Romeo il bisogno di amare si era svegliato prima che egli vedesse Giulietta; ed egli aveva creduto di amare Rosalina; ma quell'amore non corrisposto non era, come altri osservò, amore vero, era il bisogno non sodisfatto, e perciò tormentoso, di amare; l'amor vero comincia in lui allorchè guardando negli occhi di Giulietta sente che egli non ama più solo; e allora l'amore diventa passione, diventa il pensiero dominante. Giulietta invece era affatto nuova all'amore, quando questo sentimento si destò in lei per la vista e per le parole di Romeo. E per ciò, e perch'essa è donna e giovanissima, l'amore è in lei anche più appassionato ed eroico che in Romeo.

Qual diversità fra la Giulietta della tragedia inglese e quella della novella italiana e della commedia spagnuola!

Non è esattissimo, secondo me, ciò che osserva a questo proposito François Victor Hugo, che, cioè, mentre la Giulietta inglese si dà subito e per sempre all'amante, le altre gli oppongono resistenza. Nessuna resistenza oppone Giulietta a Romeo nella novella di Luigi Da Porto, nessuna in quella del Bandello; fino dal primo incontro, così nell'una novella come nell'altra, Giulietta non solo si mostra pronta a rispondere all'amore di Romeo, ma lo incoraggia. La Giulia poi della commedia di Lope de Vega dà essa per prima un anello e un appuntamento a Romeo. La grande diversità fra la Giulietta inglese e l'italiana e la spagnuola, sta in ciò, che nelle ultime due manca la passione veemente, spontanea, fatale, della prima; e insieme con la passione il coraggio che viene da essa. La Giulietta italiana e la Giulia spagnuola, quando han saputo che Romeo è un nemico della loro famiglia, hanno un istante di esitazione; e non si

rassicurano se non quando l'amante osserva e promette che l'amor loro sarà anzi il miglior modo di pacificare le avverse famiglie. La Giulietta dello Shakespeare non ha neppur l'ombra di tale esitazione; quando sa che Romeo è un Montecchi, esclama, come abbiamo visto: " Oh che prodigioso amore è nato in me, poichè io debbo amare un nemico esecrato! „ E basta: e non le sorge in mente il dubbio ch'ella possa non amarlo, poichè l'amarlo è pericolo. E davanti agli ostacoli che si oppongono alla sua unione con Romeo mostra un ardimento e una forza d'animo che a prima vista possono parere strani in una giovinetta, e sono invece naturalissimi.

Uscito dal giardino di casa Capuleti, Romeo va in cerca di frâte Lorenzo, ch'è il padre spirituale suo e di Giulietta, per raccontargli la sua felicità ed implorare l'aiuto di lui.

Facciamo la conoscenza di frate Lorenzo, di questo nuovo e importante personaggio del dramma shakespeariano: sentiamolo un po' parlare. Frate Lorenzo entra nella cella tenendo infilato nel braccio un paniere, nel quale ha raccolto erbe e piante di varia qualità; entra, parlando fra sè.

" L'alba dai grigi occhi sorride sulla [fronte della] accigliata notte, screziando di striscie luminose le nubi orientali; e la macchiata tenebra barcollando come un ebro si allontana dalla via del giorno e dalle ignee ruote di Titano. Ora, prima che il sole apra il suo fiammante occhio, a rallegrare il giorno e ad asciugare la molle rugiada della notte, bisogna che questo paniere di vimini io l'empia di piante dannose e di fiori dal succo prezioso. La terra, che è la madre della natura, è [anche] la sua tomba; ciò che è il sepolcro di lei è [anche] la sua matrice. E noi vediamo figli di diverso genere usciti dal suo fianco suggere la vita al suo petto; molti eccellenti per molte

virtù, nessuno che non ne abbia qualcuna, e pure tutti differenti. Oh grande è la potenza che risiede nelle erbe, nelle piante, nelle pietre e nelle loro intime qualità; poichè nulla esiste nella terra di così vile, che non dia alla terra qualche bene particolare; nè cosa alcuna così buona, che distratta dal suo buon uso, non si ribelli alla sua origine, cadendo nell'abuso. La virtù stessa diventa vizio, male applicata; e il vizio talora è nobilitato dall'azione. Nel giovine calice di questo debole fiore risiede un veleno e una virtù medica; poichè se tu l'odori, eccita l'odorato e le altre parti, se tu lo gusti, colpisce di morte il cuore e tutti i sensi. Due tali opposti re sono sempre in guerra nell'uomo come nelle erbe, la grazia e la rude volontà; e dove il peggiore predomina, tosto il verme della morte divora quella pianta „.

“ Frate Lorenzo, osserva François Victor Hugo, non è un monaco furbo e intrigante, nè un mago, come il Lorenzo della leggenda; frate Lorenzo è un dotto e un filosofo; è uno di quei sacerdoti tolleranti, che non sdegnano studiare Dio nelle opere sue, che hanno osservato molto e meditato molto, e a cui l'osservazione e la meditazione hanno rivelato i segreti della natura e quelli della società „. La calma di questo ministro della carità e della scienza fa nella tragedia un contrasto singolare col tumulto che in essa regna, con la violenza delle passioni onde sono commossi e agitati tutti gli altri personaggi.

Dopo le sei scene del primo atto piene di movimento e di vita, dopo la scena del giardino piena di poesia e di passione, il discorso di frate Lorenzo, tutto calma e filosofia, par messo qui come per un riposo. Lo spettatore, distratto per un breve istante dall'azione drammatica, è chiamato a volgere la sua mente a considerazioni filosofiche; ma queste considerazioni, hanno, come fu notato da François Victor

Hugo, anche un altro fine più lontano, quello di preparare e disporre gli animi degli uditori al fatto meraviglioso col quale deve chiudersi il dramma, quello di familiarizzarli col veleno, che deve avere in esso una parte importante. Gli uditori sanno fin d'ora che frate Lorenzo conosce la grande potenza che risiede nell'erbe e nelle piante: quando verrà il momento ch'egli dovrà fare uso di questa sua conoscenza, il fatto in cui la userà parrà semplice e naturale.

Mentre Lorenzo parla fra sè, entra Romeo: gli confessa il suo amore per Giulietta; gli dice ch'è riamato; che hanno stabilito di sposarsi, e che perciò ricorre a lui. Il buon frate, che sapeva il primo amore di Romeo per Rosalina, rimprovera il giovine d'incostanza: " ma una ragione, soggiunge, mi consiglia d'aiutarti: questa unione potrebbe avere una felice conseguenza, potrebbe cambiare in amore l'inimicizia delle vostre famiglie ".

Romeo esce, e s'incontra con Benvolio e Mercuzio, che vanno ancora cercando di lui, e lo credono sempre impazzito dietro a Rosalina. Mercuzio lo tempesta di frizzi a proposito della sua sparizione della notte avanti dopo che uscirono dalla festa; e Romeo, ch'è di lieto umore, perchè tutto pieno della sua felicità, risponde da abile schermitore ai frizzi dell'amico. A un tratto Mercuzio grida: " Una vela! una vela! una vela! ", e Benvolio soggiunge: " Due, due ". Parlano della nutrice che si avanza, in aria di gran dama, seguita da Pietro, un servo che le porta il ventaglio. I giovinotti la canzonano; lei se ne accorge, e s'indispettisce: domanda di Romeo, al quale ha da parlare da sola a solo: Romeo si fa innanzi, e gli altri si allontanano, seguitando a farsi beffe di lei. Rimasta

sola con Romeo, essa gli dice che viene a lui per parte di Giulietta; e Romeo manda a dire a Giulietta che dopo mezzogiorno vada alla cella di frate Lorenzo, dove si sposeranno.

Giulietta intanto è sola in giardino, che aspetta la nutrice, aspetta con la impazienza degli innamorati.

Giul. L'orologio suonava le nove quando io mandai la nutrice: essa promise che in mezz'ora sarebbe tornata. Forse non lo ha potuto trovare! Oh no! ella è zoppa. I messaggeri d'amore dovrebbero essere i pensieri, che corrono dieci volte più veloci dei raggi del sole.... Sono tre lunghe ore, ed ancora non è tornata. Se avesse gli affetti e il sangue caldo della gioventù, correrebbe come una palla. Le mie parole la lancierebbero diritta al mio dolce amore; e le parole di lui a me. Ma questa gente vecchia, la maggior parte sono come morti; inerti, lenti, pesanti e pallidi come piombo (*Entra la nutrice con Pietro*). Mio Dio! eccola che viene! O dolce nutrice, che notizie mi porti? L'hai tu trovato? Manda via quest'uomo (*la nutrice manda via Pietro*). Ebbene, mia buona, mia dolce nutrice? — O Dio! Perchè hai cotesta aria trista? Quando anche le notizie fossero cattive, annunziamele con lieta cera. Ma se son buone, tu fai torto alla loro musica soave, suonandomela con cotesta faccia arcigna.

Nutr. Sono stracca morta: lasciatemi respirare. Ahimè! mi dolgono tutte le ossa! che corsa ho fatto!

Giul. Io vorrei che tu avessi le mie ossa, ed io le tue notizie. — Su via, te ne prego, parla; mia buona, mia buona nutrice, parla.

Nutr. Gesù, che fretta! non potete aspettare un momento? Non vedete che ancora non ho ripreso fiato?

Giul. Come puoi dire che non hai ripreso fiato, se ne hai tanto da dirmelo? Le scuse che mi fai sono più lunghe del racconto che ti scusi di non poter fare. Le tue notizie son buone o cattive? Rispondi a ciò; rispondi con una parola, e aspetterò i particolari: tranquillizzami: son buone o cattive?

Nutr. In verità, voi avete fatto una ben povera scelta: voi

non siete buona a scegliere un uomo. Romeo! no, non è l'uomo che ci voleva. Benchè il suo viso sia il più bel viso che io abbia visto, la sua gamba è meglio fatta di quella di qualsiasi altro uomo; e quanto alla mano, al piede, alla figura, non c'è molto da dire; ma sì, sono eccellenti: egli non è il fiore della cortesia; però è, ne sto garante, dolce come un agnellino.... Vai per la tua strada, ragazzina; servi a Dio. — Come? avete già pranzato, in casa?

GIUL. No, no: ma io sapevo già tutto questo. Che cosa dice egli del nostro matrimonio? Che cosa dice?

NUTR. Mio Dio! come mi fa male la testa! Oh che testa ho io! Me la sento battere dentro come se mi si volesse rompere in venti pezzi. E le spalle! oh le mie spalle, le mie povere spalle! Gran cattivo cuore ch'è il vostro, di mandarmi in giro ad acchiapparmi la morte galoppando su e giù!

GIUL. In fede mia, mi dispiace che tu non ti senta bene: ma via, mia dolce, mia dolce nutrice, dimmi, che cosa dice l'amor mio?

NUTR. Il vostro amante parla da gentiluomo leale, cortese, affabile, grazioso, e, oso dire, virtuoso.... Dov'è vostra madre?

GIUL. Dov'è mia madre! Ma, è in casa: dove vuoi che sia? Come mi rispondi stranamente! — *Il vostro amante parla da gentiluomo leale — Dov'è vostra madre?*

NUTR. O madonna santa! Ma voi pigliate fuoco a dirittura! scaldatevi ancora di più, s'è possibile. È questo l'impiastro per le mie povere ossa? Da qui avanti portatele da voi stessa le vostre ambasciate.

Finalmente, dopo aver fatto sospirare la povera Giulietta quanto le è parso, la vecchia si risolve a dirle che vada alla cella di frate Lorenzo, dove Romeo l'aspetta per farla sua moglie. Giulietta non se lo lascia ripetere: esce, lei da una parte, la nutrice dall'altra: e con ciò siamo alla sesta scena, nella quale si celebrano nella cella di frate Lorenzo le nozze di Giulietta e Romeo.

La scena quinta, che ho riferita quasi per intero,

è nel suo genere una delle più belle. L'impazienza di Giulietta che aspetta la nutrice; i suoi pensieri vedendola tardare; le vive e ripetute interrogazioni con le quali la assale appena arriva; le espressioni affettuose e carezzevoli con le quali cerca di cavarle subito di bocca la risposta di Romeo; le lungaggini infinite, i lamenti e le risposte della vecchia che non han niente che fare con ciò che importa a Giulietta, tutto è in quella scena di una verità sorprendente.

E intanto si noti come l'azione del dramma corre diritta e veloce, senza una sosta, senza una interruzione. Questo amore di Romeo e di Giulietta è qualche cosa di così straordinario, che non ha tregua e non dà tregua nemmeno durante il tempo che la natura ha destinato al riposo. Altro che le lunghe passeggiate di Romeo sotto le finestre di Giulietta, nella novella del Bandello! Romeo va alla festa di ballo in casa Capuleti, vede Giulietta, le si avvicina, le fa un po' timidamente la sua prima dichiarazione; esce dalla festa ed entra, scalando il muro, nel giardino dei Capuleti; Giulietta, che non ha voglia di dormire nemmen lei, si affaccia alla finestra; gli amanti si parlano; si parlano d'amore, finchè il mattino li sorprende; Romeo esce di là e va da frate Lorenzo a fissare il matrimonio; Giulietta manda la nutrice a cercare di Romeo per sapere a che ora dovrà recarsi dal frate, e aspetta il ritorno della vecchia in giardino; la vecchia torna, e le dice che Romeo a quell'ora è già là che l'aspetta, e Giulietta vola; e di lì a poco i due amanti sono già sposi. Tutto ciò avviene sotto gli occhi degli spettatori, avviene nello spazio di poche ore, come la cosa più naturale del mondo.

Il soliloquio di Giulietta nel giardino, mentre aspetta la nutrice, nella prima lezione era più breve

e diverso, era di soli sei versi, che nella seconda lezione diventarono diciassette. Il poeta, correggendo, lasciò i primi tre versi quasi immutati, levò gli altri tre e ne sostituì quattordici interamente nuovi, che esprimono più largamente e compiutamente lo stato d'animo di Giulietta impaziente per il ritardo della nutrice. Nei tre versi cancellati c'era una bella immagine, che il poeta volle, credo, di proposito levar via; perchè l'immagine stessa si ritrovava poi nel dialogo fra Romeo e il farmacista, dove il poeta la lasciò anche nella seconda lezione, modificandola leggermente.

Molto più gravi sono le mutazioni fatte dall'autore nella scena sesta; tanto gravi, che essa nella seconda lezione è, si può dire, rifatta di sana pianta. Perchè i lettori possano giudicare di qual natura e di quale importanza sono le correzioni, credo utile riferire la breve scena in ambedue le lezioni. Nella prima lezione la scena diceva così:

(Entrano Romeo e il frate).

Rom. Ora, padre Lorenzo, dal tuo sacro assentimento dipende il bene mio e di Giulietta.

Fr. Senza più parole io farò tutto quello che posso per farvi felici, se ciò sta in me.

Rom. Ella stabilì che noi c'incontreremmo qui questa mattina, e che stringeremmo quei nodi indissolubili, pegno del nostro scambievole amore, congiungendo le nostre mani: ed essa verrà.

Fr. Io indovino ch'ella difatti verrà. L'amore della gioventù è pronto, è più rapido della più rapida precipitazione. Eccola che viene. (*Entra Giulietta frettolosa ed abbraccia Romeo*). Un piede così leggero camminerebbe sopra un fiore senza spezzarlo: vedi, vedi la sovrana potenza dell'amore e della gioia!

GIUL. Romeo!

ROM. Benvenuta, o mia Giulietta. Come, velati dalle nebbie della notte, i vigilanti occhi aspettano la ridente aurora, così Romeo ha aspettato Giulietta, e tu sei venuta.

GIUL. Eccomi (se io sono l'aurora) venuta al mio sole: brilla dunque, e fammi risplendere.

ROM. Tutti i raggi della bellezza sono nei tuoi occhi.

GIUL. Ogni loro splendore, o Romeo, ha la sua sorgente nel tuo.

FR. Venite, o innamorati, venite, le ore furtive passano: rimettete gli abbracciamenti a tempo più opportuno: per intanto separatevi; voi non sarete soli finchè la santa chiesa non vi abbia congiunti insieme.

ROM. Guidaci, o santo padre, ogni ritardo par lungo.

GIUL. Presto, presto; questo languire è penoso.

FR. Oh! la dolcezza e la moderazione fanno, si dice, la migliore opera: la fretta è ordinariamente un inciampo che ti attraversa la strada.

Generalmente si crede che nel primo getto di un'opera ci sia più viva e più diretta l'ispirazione del poeta; e che il lavoro della correzione, il così detto *limae labor*, tolga in freschezza e spontaneità quanto aggiunge in correzione e in eleganza. Questo è, secondo me, un grosso errore, se si prende come regola generale, e si applica specialmente ai grandi ingegni. Il grande ingegno, l'ingegno creatore, quando torna sopra l'opera sua per correggerla, non solamente non ha perduto la prima ispirazione, ma ci torna appunto perchè l'ispirazione si è fatta in lui più potente e più piena; e così per lui il correggere, l'aggiungere, l'emendare non sono altro che un rifare, rifare quando la mente è nelle condizioni migliori per raggiungere lo svolgimento e l'espressione più naturale e più compiuta del suo soggetto. Questo, nè più nè meno, è ciò che avvenne allo Shakespeare nel

correggere la sua tragedia *Romeo e Giulietta:* quasi tutte le correzioni fanno prova di ciò; sopra tutte la correzione della scena sesta, rifatta in questo modo.

(Entrano il frate e Romeo).

Fr. Sorrida il Cielo a questo santo atto, e non voglia poi rimproverarcelo con qualche dolore!

Rom. Amen, amen! Ma vengano tutti i dolori possibili, essi non possono contrabbilanciare la felicità che mi dà il più corto minuto della sua presenza. Congiungi soltanto le nostre mani con le tue sante parole; e poi la morte, vampiro d'amore, faccia pure ciò che osa. A me basta ch'io possa dire: Giulietta è mia.

Fr. Questi piaceri violenti hanno violente fini, e muoiono nel loro trionfo come fuoco e polvere che si consumano in un bacio. Il più dolce miele diviene stucchevole per la sua stessa soavità, e col gusto distrugge l'appetito. Perciò ama moderatamente; l'amore durevole è così: la troppa fretta arriva tardi quanto la troppa lentezza. *(Entra Giulietta).* Ecco la giovine. Oh! non mai piede così leggero calpesterà l'eterno pavimento! Gli amanti potrebbero cavalcare quei filamenti che ondeggiano nell'aria al caldo soffio d'estate, e non cadere; tanto è leggera la vanità.

Giul. Salute al mio venerabile confessore!

Fr. Romeo, ti ringrazierà, o figliuola, per tutti due.

Giul. Anche a lui lo stesso saluto: altrimenti i suoi ringraziamenti sarebbero immeritati.

Rom. Ah! Giulietta, se la tua gioia è al colmo come la mia, e tu sei più abile di me ad esprimerla, allora profuma del tuo alito l'aria che ne circonda, e la ricca musica della tua voce spieghi l'ideale felicità che ambedue riceviamo l'uno dall'altra in questo incontro felice.

Giul. Il sentimento, più ricco in fatti che in parole, è superbo della sua essenza, non di ornamenti: sono ben poveri coloro che possono contare i loro tesori; ma il mio sincero amore è giunto a tale eccesso, che io non saprei calcolare la metà della mia ricchezza.

FR. Venite, venite con me; e in breve tutto sarà compiuto; poichè, con vostra licenza, voi non resterete soli finchè la santa chiesa non abbia fatto di voi due una sola persona.

Indipendentemente dal confronto, parrà, credo, ai lettori, come pare a me, che la scena nella prima lezione fosse per sè stessa un po' debole. Dopo il colloquio appassionato del giardino, gli amanti si ritrovano nella cella di frate Lorenzo, per compiere il voto dei loro cuori, per diventare marito e moglie, all'insaputa dei loro genitori. Il passo è grave, e il momento è solenne; e in questo momento solenne gli amanti, nella prima lezione, non sanno, dopo il primo saluto, che farsi dei complimenti, ed esprimere la loro impazienza di essere uniti. E il buon frate, il dotto filosofo, che scruta i profondi misteri della natura, che, come l'erbe e le piante, conosce gli uomini e il mondo, non ha in questa solenne occasione altro da dire, se non: " Io farò quello che posso per rendervi felici ".

Tornando sopra il suo lavoro, lo Shakespeare dovè sentire che la scena, così com'era nella prima lezione, non rispondeva alla concitazione di tutto il dramma e al carattere dei personaggi; che in essa la passione, invece di toccare una nota più alta, scendeva; e la rifece; la rifece con una intonazione più commossa, più solenne, quale conveniva alla gravità dei fatti in essa rappresentati.

Ciò che aveva indotto fino dal primo istante frate Lorenzo a secondare il desiderio dei due amanti, era stata, come abbiamo visto, la speranza che le loro nozze potessero far cessare le antiche inimicizie fra le due famiglie; ma ora, sul punto di consacrare quelle nozze, egli non poteva non sentire la gravità

del fatto, non poteva non provare dentro l'animo suo un poco di turbamento. Si trattava insomma di sposare una giovinetta, di nascosto dai suoi genitori, al figlio del loro più mortale nemico. Per quanto le intenzioni fossero buone, come non dubitare che un fatto simile potesse avere terribili conseguenze?

Le belle parole con le quali nella seconda lezione comincia la scena, messe in bocca di frate Lorenzo, " Sorrida il Cielo a questo santo atto, e non voglia poi rimproverarcelo con qualche dolore! „ rivelano le inquietudini del dotto e santo uomo; e mentre sono un felice tócco aggiunto al ritratto di lui, ripigliano quella tragica nota di fatalità che aleggia fin da principio su tutto il dramma.

Nella risposta di Romeo ritroviamo intera la passione dell'amante di Giulietta, che sentimmo pur ora versare tutto il suo cuore nel cuore di lei. " Amen: così sia; ma se verranno le sciagure? E vengano, purchè Giulietta sia mia. La felicità di possederla val bene tutti i dolori che il mondo può dare „.

Anche nella prima lezione frate Lorenzo consigliava gli amanti di essere moderati nell'amore: ben altro significato e ben altra efficacia hanno nella seconda le parole ch'egli rivolge a Romeo: qui il consiglio si collega col triste presentimento di qualche grave sciagura; qui il buon frate ha quasi la prescienza del futuro: " Questi piaceri violenti finiscono violentemente; sono fuoco e polvere che muoiono in un bacio „. Qui egli non è più soltanto il buon frate, che, sperando di poter pacificare le due famiglie nemiche, assente a consacrare col matrimonio l'amore di Romeo e di Giulietta; qui è anch'egli uno stromento della fatalità: sente che questo amore de'due giovani suoi penitenti è qualche cosa che sta sopra

le contingenze umane, qualche cosa a cui non si può contrastare; e obbedisce anch'egli alla invisibile forza che conduce codesto evento straordinario.

Nella prima lezione, Giulietta entrando si gettava nelle braccia di Romeo; ciò che a prima vista può parere consentaneo all'amore di lei, ma non è consentaneo certo alla gravità dell'atto che sta per compiere.

Questa gravità è stata poi tanto fortemente sentita dall'autore, ch'egli ha inesorabilmente condannato tutta la poesia che in questa scena avea messo in bocca agli amanti. Giulietta non è più l'Aurora, Romeo non è più il Sole: via questi complimenti da epigramma e da madrigale! " Ah! Giulietta, grida Romeo, se la tua gioia è eguale alla mia, e se tu sai esprimerla, ciò che io non so, dillo tu che cosa è la felicità che noi proviamo in questo momento „. E Giulietta: " Oh sono ben poveri coloro che possono contare le loro ricchezze! „ Questo è bene il linguaggio della passione; e qui la passione è salita una nota più alto di quando l'abbiamo sentita esprimersi nella scena del giardino.

Una sola immagine di tutto il dialogo, quale era nella prima lezione ha ritenuto lo Shakespeare nella seconda, la bella e poetica immagine con la quale frate Lorenzo annunzia l'arrivo di Giulietta: " Un piede così leggero camminerebbe sopra un fiore senza spezzarlo: vedi la sovrana potenza dell'amore e della gioia! „: ma ritenendola l'ha modificata: " Gli amanti potrebbero cavalcare quei filamenti che ondeggiano nell'aria al caldo soffio d'estate, e non cadere; tanto è leggera la vanità! „ Io non dirò se l'immagine sia più bella e poetica nella prima lezione o nella seconda: certo nella seconda è più nuova e l'osserva-

zione filosofica del frate è più severa, e perciò più rispondente a tutta la intonazione della scena come fu dall'autore rifatta.

II.

L'amore di Romeo e di Giulietta nel dramma shakespeariano è, dissi, un idillio che sboccia e fiorisce in mezzo ad un campo di battaglia. Per ora abbiamo udito il fragore delle armi, abbiamo sentita brontolare in alto la voce cupa e terribile del destino; ma tutto ciò era come il fondo del quadro sul quale l'idillio campeggiava. Da qui innanzi si invertono le parti: l'idillio prosegue ancora, ma chi signoreggia la scena sono il dolore, la disperazione la morte.

Il presentimento di Romeo sul punto di mettere il piede in casa Capuleti, le inquietudini di frate Lorenzo sul punto di benedire le nozze de' due giovani amanti, non sono che troppo presto giustificate. Romeo ha appena sposato Giulietta, è appena uscito dalla cella di frate Lorenzo, che la procella, la quale pendeva minacciosa sopra le loro teste, scoppia, e l'idillio amoroso muore strozzato in un singulto.

Siamo al principio dell'atto terzo. Mercuzio e Benvolio seguiti da un paggio e da alcuni servi passeggiano per la piazza: Benvolio propone a Mercuzio di ritirarsi, per evitare una rissa coi Capuleti, che son fuori anch'essi; Mercuzio risponde mettendo in canzone la prudenza dell'amico; quand'ecco che capita Tebaldo con alcuni seguaci de' Capuleti. Tebaldo provoca Mercuzio, Mercuzio risponde arditamente all'ardita provocazione, e già stanno per metter mano alle spade allorchè sopraggiunge Romeo; e Tebaldo,

lasciato andare Mercuzio, volgesi a lui, lo sfida e lo insulta. Alla sfida e agl'insulti di Tebaldo, Romeo replica pacate e amorevoli parole, ch'empiono di stupore e di indignazione Mercuzio. " O fredda, disonorante, ignobile sottomissione! grida Mercuzio; ci vuole una stoccata per lavare tanta vergogna „; e tira fuori la spada contro Tebaldo: si battono e mentre Romeo, cacciatosi in mezzo, tenta separarli, Tebaldo ferisce mortalmente Mercuzio e fugge. Benvolio e Romeo cercano fare animo a Mercuzio; e Romeo dice che la ferita non può esser grave. " Oh no! risponde Mercuzio, non è profonda come un pozzo nè larga come la porta di una chiesa! ma può bastare... Vi garantisco che sono acconciato per le feste. Maledizione alle vostre due famiglie! Sangue di Dio! Un uomo essere sgraffiato mortalmente così da un cane, da un topo, da un gatto, da un fanfarone, da un mascalzone, da un briccone che si batte con la precisione dell'aritmetica! „

La morte di Mercuzio risveglia gli addormentati spiriti di Romeo. Quando, subito dopo, gli ricomparisce dinanzi, furioso e trionfante, Tebaldo, Romeo grida: " Torna al cielo, o circospetta indulgenza; e tu, o furia dall'occhio di fiamma, sii ora mia guida! „ Tebaldo non cerca di meglio: si battono; e Romeo uccide Tebaldo. Accorrono d'ogni parte cittadini armati; accorrono i Capuleti e i Montecchi: accorre il Principe; che, informato del fatto, condanna Romeo all'esilio.

Ecco incominciatosi ad avverare il presentimento di Romeo, ecco giustificate le paure di frate Lorenzo. E intanto l'idillio prosegue; e da una terribile scena di morte si passa all'epitalamio. Giulietta è, secondo alcuni commentatori del dramma, nelle sue stanze,

secondo altri in giardino, che affretta coi voti la notte, la quale deve condurre a lei il suo sposo.

Giul. Tornate di galoppo, o voi corsieri dai piedi di fiamma, alla dimora di Febo: un cocchiere come Fetonte vi avrebbe di già cacciati nell'occidente e avrebbe immediatamente ricondotta la scura notte. — Stendi la tua fitta cortina, o notte sacerdotessa d'amore; affinchè gli occhi del giorno si chiudano, e Romeo balzi nelle mie braccia, non sentito, non veduto. Per compiere i loro riti amorosi, gli amanti ci veggono abbastanza al lume della loro beltà: o se l'amore è cieco, tanto meglio si accorda con la notte. Vieni, o notte solenne, o matrona dal severo abbigliamento, tutta vestita in nero, e apprendimi a perdere, vincendola, una partita, dove si giuocano due verginità senza macchia. Nascondi col tuo nero manto il mio vergine sangue che si dibatte nelle mie guance, finchè il timido amore fattosi ardito vegga nell'adempimento dell'amore sincero un atto di semplice pudore. Vieni, o notte, vieni, o Romeo, vieni o tu giorno nella notte, poichè tu riposerai sulle ali della notte, più bianco che recente neve sul dorso di un corvo. Vieni, o gentile notte, vieni, o amabile notte dalla nera fronte, dammi il mio Romeo; e quando egli morrà, prendilo e taglialo in piccole stelle, ed egli renderà così brillante la faccia del cielo, che tutto il mondo si innamorerà della notte e non presterà più nessun culto allo splendido sole. Oh! io ho comprato un palazzo d'amore, ma non lo posseggo, e colui che mi ha acquistata non mi ha ancora goduta. Questo giorno è così tediosamente lungo, come la notte che precede qualche festa per un impaziente fanciullo che ha dei vestiti nuovi, e non li può mettere.

A qualche moralista severo è sembrato poco meno che una indecenza mettere in bocca di una giovine sposa questo desiderio impaziente che la notte le conduca fra le braccia lo sposo. Lasciamo che ai moralisti severi risponda, come non si potrebbe meglio, una donna. “ Ci permettano innanzi tutto i si-

gnori critici moralisti, dice Mrs. Jameson, che noi rammentiamo loro che il poeta non suppone affatto che in questo discorso Giulietta s'indirizzi ad una udienza qualunque, e neppure ad una confidente....; essa mormora questo discorso fra sè nel silenzio e nella solitudine della sua camera (o, secondo altri, come abbiamo detto, del giardino). Essa pensa ad alta voce: è il suo giovine cuore che si esalta con sè stesso nelle parole. Nella veemenza con la quale essa invoca la notte che porti Romeo fra le sue braccia, c'è qualche cosa di così infantile nella sua perfetta semplicità, di così giocondo e fantastico nelle immagini e nel linguaggio, che da tutto traspira la grazia del sentimento e della innocenza: e l'impazienza di lei è veramente, per usare la sua medesima espressione, quella di un fanciullo avanti un giorno di festa, che non può mettersi ancora i suoi vestiti nuovi „.

Il soliloquio di Giulietta è interrotto dall'arrivo della nutrice. Dopo una scena di rapimento amoroso, una scena di disperazione, che la mistura del comico rende anche più terribile; scena veramente mirabile, come nota l'Hugo.

“ Nessun poeta, dice egli, combinò mai con più sapiente audacia questi due elementi del dramma, il comico e il tragico. La nutrice arriva, ansante, disfatta, con la lingua fuori; tosse e sputa, che non ne può più. A un gesto di lei disperato Giulietta si accorge che deve essere accaduta una catastrofe: ma quale sia questa catastrofe è ciò che non può arrivare a scoprire. — È morto, è ucciso — grida la nutrice. Ma chi? Essa non pronunzia alcun nome. L'affannoso anelare di lei prolunga l'orribile equivoco. Bisogna che Giulietta aspetti che la vecchia abbia

ripreso fiato; bisogna che il suo immenso dolore resti sospeso alle intermittenze del catarro di lei. — Qual demonio sei tu per torturarmi così? grida la povera fanciulla. Questo è un supplizio da far ruggire i dannati. È morto Romeo? Rispondimi, si, o no; e una sola parola decida s'io debbo essere infelice per sempre. — L'asma della vecchia è spietata. Passano ancora alcuni minuti, alcuni secoli, prima ch'essa arrivi a pronunziare queste decisive parole: — Tebaldo è morto, e Romeo è bandito! Romeo, che lo ha ucciso, è bandito! — Finalmente Giulietta sa la verità tutta intera. . . . . . . Per un istante la morte di Tebaldo sembra il dolore supremo di Giulietta. . . . . Per un istante le predilezioni della fanciulla sembrano dominare gli affetti della donna. Giulietta cessa d'essere una Montecchi per ridiventare una Capuleti. . . . .
— O cuore di rettile nascosto sotto la fiorente bellezza! grida essa, parlando di Romeo. O corvo dalle piume di colombo! O lupo sotto forma di agnello! O spregevole sostanza di una apparenza divina! È egli possibile che la perfidia abiti un così splendido palagio? — . . . . . Ma questa apparente velleità di resistenza alla passione dura in Giulietta la durata di un lampo. Basta una parola della nutrice, e i suoi veri sentimenti fanno subito esplosione. — Non c'è più da fidarsi a questi ominacci, brontola la vecchia; son tutti spergiuri, bricconi, ipocriti. Ah! dov'è il mio servo? Presto, un po' d'acquavite!... Onta a Romeo! — A queste parole della vecchia, Giulietta si rivolta contro di lei furibonda: — Maledetta sia la tua lingua per questo tuo voto! Egli non è nato per l'onta! L'onta si vergognerebbe di sedere su quella fronte, poichè essa è un trono sul quale l'onore do-

vrebbe essere coronato monarca assoluto dell'universo. Ah! qual mostro sono io stata ad oltraggiarlo! — La interruzione della nutrice ha fatto riapparire l'amore di Giulietta in tutta la sua patetica grandezza; la disperazione della sposa fulmina ora de' suoi sdegni superbi il dolore della cugina: — Oh! fu una parola più terribile della morte di Tebaldo quella che mi ha assassinato; io vorrei dimenticarla, ma essa pesa sulla mia memoria come il delitto sull'anima del condannato. Tebaldo è morto, e Romeo è bandito. Bandito! Questa sola parola *bandito* equivale alla uccisione di diecimila Tebaldi. . . . . — Romeo è bandito! — Oh! non ci sono confini, non c'è misura nella potenza mortale di questa parola! „

La nutrice, udendo la disperazione di Giulietta, le dice per consolarla che sa dove è Romeo, che andrà a trovarlo, e lo condurrà a lei quella stessa notte. Giulietta le dà un anello da consegnare a Romeo; ed escono; ed è finita la scena seconda.

La scena terza fra Romeo e frate Lorenzo non è meno meravigliosa. Romeo ha vendicato Mercuzio, ha ucciso Tebaldo, ha fatto con ciò il dover suo d'uomo, di cavaliere, d'amico, ma l'adempimento di questo dovere ha spezzato oramai per sempre la sua vita, lo ha diviso da Giulietta. Egli non sa ancora la sua sentenza, e ne domanda a frate Lorenzo, nella cui cella si è rifugiato. " La sentenza è mite, gli dice frate Lorenzo; non è la morte, è l'esilio. — Ah! l'esilio! risponde Romeo: Oh no! per pietà, di' piuttosto la morte. L'esilio è più terribile a guardare in faccia, più terribile assai che la morte. Ah non dire l'esilio! — Tu sei esiliato di qui, da Verona; abbi pazienza, il mondo è grande. — Fuori delle mura di Verona il mondo non esiste; non c'è che purgatorio,

tortura, inferno. Essere esiliato di qui, è essere esiliato dal mondo; e l'esilio dal mondo è la morte: l'esilio è dunque una morte sotto nome mentito; chiamando la morte esilio tu mi tagli la testa con una scure d'oro e sorridi al colpo che mi assassina! „

Invano frate Lorenzo cerca di richiamare alla ragione Romeo. Il linguaggio calmo e pacato, le savie considerazioni, gli affettuosi rimproveri, paiono uno scherno a chi dalla passione è tratto fuori di sè. L'amore di Giulietta non occupò mai con tanta forza l'animo di Romeo come ora ch'egli sa che ha perduto per sempre Giulietta; Romeo non sentì mai la grandezza dell'amor suo per Giulietta, quanto ora che la vista di lei gli è per sempre vietata. Alle parole del buon frate, che vuole persuaderlo della clemenza del principe: “ È tortura, egli risponde, e non clemenza. Il cielo è qui dove vive Giulietta... l'essere più insignificante vive qui nel cielo e può contemplare Giulietta; ma Romeo non può.... Romeo non può contemplarla, egli è esiliato: e tu seguiti a dirmi che l'esilio non è la morte? Non avevi tu per uccidermi una bevanda avvelenata, un coltello affilato, un altro mezzo qualunque di morte pronta? Non avevi altro che questa parola: Esiliato! esiliato! Questa parola, o padre, i dannati nell'inferno la pronunziano ruggendo! Come hai tu dunque coraggio, tu che sei un sacerdote, un pio confessore, uno che assolve i peccati, tu che ti professi mio amico, di strangolarmi con questa parola? „

Il buon frate non perde la pazienza; e vuol dare all'infelice suo amico come conforto nella avversità la filosofia. “ — Alla forca la filosofia. Se la filosofia non può darmi Giulietta, non può cambiare di posto una città, non può cancellare la sentenza di un prin-

cipe, la filosofia non è buona a niente per me; non me ne parlare. — Oh veggo bene che i pazzi non hanno orecchie! — Come possono averle, se i saggi non hanno occhi? — Lasciami discutere con te del tuo stato. — Tu non puoi parlare di ciò che non senti. Se tu fossi giovine come son io, e Giulietta fosse l'amor tuo, e tu fossi maritato da un'ora, e avessi ucciso Tebaldo; se tu fossi pazzo d'amore come me, e come me esiliato, allora potresti parlare, allora potresti stracciarti i capelli, e gettarti per terra, come fo io ora per prendere la misura di una fossa non ancora scavata „.

Si sente picchiare alla porta: è la nutrice che viene in cerca di Romeo: si avvicina a lui; gli parla in nome di Giulietta. Al nome di Giulietta Romeo balza in piedi; domanda di lei: " Dov'è? come sta? che cosa dice? „ Alla pittura che la vecchia fa della disperazione di Giulietta, Romeo tira fuori la spada per uccidersi. È trattenuto dalla nutrice e da frate Lorenzo. " Su via, gli grida questi: tu non sei un uomo, tu sei una femminuccia; ti credevo d'un carattere meglio temprato; credevo che tu avessi un po' di energia. Andiamo, rialzati, o giovinotto! La tua Giulietta vive, la tua cara Giulietta per la quale pur ora morivi: da questa parte dunque tu sei felice. Tebaldo voleva ucciderti; tu hai ucciso Tebaldo: anche in questo tu sei felice. La legge, che ti minacciava di morte, ti si fa amica, e cambia la sentenza in esilio: tu sei felice anche in ciò. Che cosa pretendi di più? Andiamo: vai dalla tua Giulietta, che ti attende; vai a consolarla; ma rammentati che prima che sia finita la notte, tu devi essere fuori di Verona. Quando tu non sarai più qua, noi spieremo il momento opportuno di far noto il tuo matrimonio,

di riconciliare le vostre famiglie e di ottenerti il perdono dal principe „.

La nutrice dà a Romeo l'anello di Giulietta e parte; e poco appresso parte anche Romeo, rianimato dal pensiero di vedere la sua sposa. “ Se una gioia superiore ad ogni altra gioia, dice egli a frate Lorenzo, non mi chiamasse, io non potrei senza dolore partirmi da te così presto. Addio „.

Dove trovò lo Shakespeare gli accenti della passione e della disperazione, che nelle due scene da noi esaminate mise in bocca a Giulietta e a Romeo? Provò egli forse mai le angoscie che descrive con tanta forza di verità? Noi non lo sappiamo, e non abbiamo ragione di crederlo. Qualunque siano le prove d'amore, a noi ignote, per le quali egli passò, non c'è nella sua vita nessun indizio il quale ci autorizzi a supporre ch'egli si trovasse mai in una condizione, non dirò identica, ma neppur somigliante, a quella dei due amanti nelle due scene delle quali parliamo.

François Victor Hugo si meraviglia sopra tutto ch'egli abbia potuto nella seconda dipingere così al vivo, senza averlo provato, lo strazio ineffabile dell'uomo condannato all'esilio.

“ Finchè, scrive egli, si trattava di esprimere i dolori imposti all'uomo dalla vita, lo Shakespeare poteva trovare nelle sue proprie impressioni i documenti dei quali aveva bisogno. Egli era stato geloso come Otello; egli avea pianto un figliuolo come il re Lear; egli avea provato, come Claudio, i terrori della morte; egli avea, come Amleto, sorbito fino all'ultima stilla tutte le amarezze della malinconia.... Ma egli non era stato strappato alla patria e alla moglie adorata; non era stato condannato ad abbandonare per sempre la casa de' suoi padri, a rompere le dolci

consuetudini dell'infanzia, le care relazioni della giovinezza...; non avea sentito il suo cuore disfarsi e l'anima volar sulle labbra nel bacio supremo di un ultimo addio „.

" Come potè dunque esprimere le angoscie di Romeo, non avendole provate?.... Egli supplì con la intuizione ai dati dell'esperienza, alle lacune dell'analisi; non potendo vedere, indovinò, e, con un miracolo d'immaginazione, evocò il vero „.

È noto che l'Hugo fece la sua traduzione dello Shakespeare quando era esule con la famiglia in Inghilterra. Scrivendo le osservazioni che io ho brevemente riassunte, egli era, secondo me, sotto l'impressione ancora viva dei dolori dell'esilio, che aveano angosciato lui e i suoi cari; e cotesta impressione gli fece, io dubito, vedere nelle parole di Romeo più di quello che c'è e che l'autore volle metterci. Egli diede alla disperazione di Romeo un significato più largo, egli sentì nei lamenti di lui i lamenti dell'esule, un'eco dei suoi propri lamenti. Ma per Romeo l'esilio è doloroso, è terribile, non in quanto esilio, ma in quanto separazione dalla sua Giulietta. In tutti i disperati lamenti di Romeo non c'è una parola che accenni ad altro. E se ci fosse, quella parola scemerebbe, a mio giudizio, l'effetto di tutta la scena, e guasterebbe il carattere di Romeo. Se in quel terribile momento ci fosse stato luogo nell'animo di lui per un altro sentimento qualunque che non fosse l'amore di Giulietta, egli non sarebbe più ciò che è, ciò che lo Shakespeare volle farlo, l'ideale del perfetto amante, pel quale tutto è niente fuori dell'amor suo.

In tesi generale è vero che un grande scrittore rappresenterà meglio i sentimenti che ha provato

egli stesso, le estasi e le procelle dell'anima per le quali è passato: ma non bisogna esagerare questo principio fino al punto di voler trovare sotto tutte le descrizioni, che per la loro grande verità ci colpiscono, altrettanti documenti della vita reale dell'autore. Ciò che pur troppo da taluni si è voluto fare rispetto allo Shakespeare. E non si è pensato che è, per non dir altro, assurdo e ridicolo volere in tutti i personaggi, che un gran poeta drammatico ha evocati sulla scena, trovare un pezzo dell'anima e della vita di lui stesso; e che ciò che è assurdo e ridicolo per un grande scrittore drammatico in genere, è anche in molto maggior grado assurdo e ridicolo per lo Shakespeare, il quale ha, si può dire, evocato sulla scena tutto quanto il genere umano.

Perchè un grande scrittore possa intuire e riprodurre nelle opere sue il vero degli affetti e delle passioni umane, basta che nell'anima di lui quelli affetti e quelle passioni abbiano un'eco potente. Quanto questa potenza è maggiore, tanto lo scrittore drammatico è più grande. Lo Shakespeare è grandissimo fra i moderni, perchè nell'anima sua, come in quella di Dante, si ripercuotevano tutti i sentimenti e le passioni degli uomini di ogni condizione, e d'ogni tempo.

Mentre Romeo è fra le braccia di Giulietta, il padre di lei risolve improvvisamente di darla in isposa al conte Paride, e di fare senza indugio le nozze.

Come si spiega questa precipitazione? E come si concilia essa con ciò che il vecchio Capuleti avea detto, non più che un giorno innanzi, al giovine conte, che cioè Giulietta era ancora troppo giovine pel matrimonio, e che bisognava aspettare? Il Montegut, dopo aver notato che nella novella del Bandello le

cose procedono molto diversamente, e molto più ragionevolmente, spiega la precipitata deliberazione del vecchio Capuleti con l'esigenze dell'arte drammatica. Fra l'arte del poeta drammatico, dice egli, e quella del romanziere passa una bella differenza: il poeta drammatico non ha tempo di aspettare, e deve spingere innanzi l'azione bruscamente a qualunque costo.

Questa spiegazione del Montegut confesso che non finisce di appagarmi; e non mi par degna della mente dello Shakespeare. Ad ogni modo, se essa può giustificare fino ad un certo punto la precipitazione del matrimonio, non giustifica affatto la contradizione del vecchio Capuleti; contradizione che, secondo me, non può ammettersi fosse sfuggita al lucido intelletto del poeta, e ch'egli e chiunque altri avrebbe potuto evitare facilmente. Nè qui parmi il caso di dire che il grande Shakespeare non guardava a siffatte minuzie; perchè non può chiamarsi minuzia un fatto pel quale rimane mutato o modificato il carattere di uno dei personaggi del dramma.

Io perciò spiego la cosa diversamente; e ritengo che quella contradizione non solo non sia fortuita o inavvertita, ma sia voluta deliberatamente. Così la precipitata risoluzione del matrimonio di Giulietta col conte, come la contradizione del vecchio Capuleti, sono, secondo me, spiegabili col carattere di costui, e dipendono unicamente da esso. Il vecchio Capuleti è un uomo autoritario, violento, facilmente irritabile, e molto vanaglorioso. È uno di quei vecchi signori assuefatti ad esercitare nella famiglia un potere assoluto; davanti alla cui volontà tutto deve piegare, tutto obbedire; ed è al tempo stesso un uomo di buone maniere, gioviale, affabile ed ospitale. Quando

tutto va a seconda de' suoi desiderii, egli è, nella sua padronale alterigia, cortese e gentile; ma guai se qualche triste pensiero lo turba, se incontra la più piccola resistenza! Egli allora diventa cattivo, feroce. I caratteri violenti sono facilmente impressionabili, e però facilmente passano da un estremo all'altro, dalla gioia alla tristezza, dall'amore all'odio, da una risoluzione, da un pensiero, alla risoluzione, al pensiero opposto.

Quando il vecchio Capuleti parla la prima volta col conte Paride, egli è tutto lieto per la festa che dà; e in quella disposizione d'animo non ha che pensieri affettuosi e cortesi per tutti, specialmente per la figliuola, che ama; e così gli pare forse troppo presto ancora separarsi da lei; e così a chi glie la chiede in moglie dice che la prima condizione per ottenerla è di piacere ad essa, di guadagnare il suo cuore. Quando, ad un solo giorno di distanza, parla la seconda volta col conte Paride, è sotto la dolorosa impressione della morte di Tebaldo, e della ingiuria fatta con essa alla sua famiglia. Perciò al conte, che insiste per sapere s'egli potrà ottenere la mano di Giulietta, il vecchio Capuleti da principio risponde, un po' scusandosi, un po' quasi seccato (è presente al colloquio anche la moglie): " Che volete? le cose sono andate così sinistramente, che non abbiamo avuto tempo di interrogare nostra figlia...: stasera è tardi; non scenderà più: e a quest'ora, senza la vostra compagnia, v'assicuro che sarei a letto anch'io da un pezzo ". Il conte Paride riconosce che non è il momento opportuno, con la morte di Tebaldo così vicina, di parlare di nozze; e madonna Capuleti dice che domattina di buon'ora interrogherà la figlia. Se non che a un tratto il vecchio Capuleti pensa: Già, mia

figlia si lascierà regolare da me!; e questo pensiero basta per ricondurre a lui il pensiero regolatore supremo di tutta la sua vita, che cioè il padrone in casa è lui, padrone assoluto, dispotico, che nella sua famiglia non c'è e non ci può essere che un solo pensiero, il suo; che non c'è quindi bisogno d'interrogare la figliuola; che quello che farà lui sarà ben fatto; che quello che piace a lui piacerà anche a lei, piacerà a tutti. " Oh lei sarà contentissima! non ci può essere dubbio (I doubt it not) „. Dunque, che importa aspettare? e perchè procrastinare le nozze? " Conte Paride, dice egli al conte, io prendo sopra di me di offrirvi l'amore di mia figlia „. Si noti bene, dice l'*amore*, non già la mano; tanto quest'uomo è profondamente convinto che può disporre di tutto in casa sua, anche degli affetti altrui, cioè della sola cosa sulla quale nessuna tirannide, nessuna violenza ha potere. E, volto alla moglie, soggiunge: " Andate a trovarla prima che si metta in letto: fatele noto l'amore di mio figlio Paride; e ditele — statemi bene attenta — che mercoledì prossimo..., ma adagio, che giorno è oggi? „ " Lunedì, signore „, risponde il conte, " Lunedì? eh! eh!; allora mercoledì è troppo presto: sarà per giovedì...; ditele che giovedì ella sarà maritata a questo nobile conte... — Voi sarete pronto? Questa sollecitudine vi conviene? Non faremo gran festa; un amico, o due; perchè, vedete, l'uccisione di Tebaldo essendo così recente, si potrebbe pensare che non ci importi molto di lui, benchè nostro congiunto, se noi facessimo grandi allegrezze; perciò una mezza dozzina d'amici, e basta. Che cosa dite dunque di giovedì? „ " Vorrei che giovedì fosse domani „, risponde il conte Paride. E le nozze rimangono fissate per giovedì.

Mentre con questa deliberazione il destino, in persona del vecchio Capuleti, segna la sentenza di morte dei due giovani sposi, essi, provate le prime ed ultime gioie dell'amore, stanno per separarsi. Ed eccoci alla scena dell'addio sul balcone, alla famosa scena dell'allodola e dell'usignuolo. Invece di mortificare con le mie osservazioni quel mirabile pezzo di poesia, riproduco la bella analisi che ne fa François Victor Hugo.

" Qual notte di nozze quella degli amanti veronesi! Notte di delizie e di torture! Notte d'estasi e di spavento! Notte di ebbrezze immense e di immensa desolazione!... Guardateli nella camera nuziale, che vanno dal balcone all'alcova, e dall'alcova al balcone, incantati e spaventati, maledicendo e benedicendo ogni minuto che passa, atterriti al tempo stesso dalla gioia e dall'orrore! Ahimè! questi dolci abbracciamenti debbono essere gli ultimi; questi baci sono baci d'addio. La proscrizione, l'orribile proscrizione è alla porta, e attende lo spuntare del giorno per staccarli l'uno dall'altra. O disgraziati felici! bisogna ch'essi sbramino in poche ore i loro desiderii infiniti; bisogna che in pochi secondi essi vivano un'eternità intera di tenerezze.... — O cielo! è l'allodola quella che ha cantato? — No, è l'usignuolo, dice Giulietta, esso canta tutte le notti su quel melograno laggiù. Credi amor mio, è l'usignuolo. — È l'allodola, dice Romeo, è l'allodola messaggera del mattino! Guarda quei gelosi bagliori che colorano l'estremità delle nubi là nell'oriente! Io debbo partire e vivere, o restare e morire. — Quel bagliore là non è il bagliore del giorno; oh! io lo so bene. È qualche meteora prodotta dal sole, per rischiarare a te la via durante la notte. Rimani, oh! rimani ancora! — Vuoi così?

Ebbene, mi prendano pure e mi mettano a morte; io sarò ben contento. Hai ragione: quel bagliore non è la luce del mattino; è soltanto il pallido riflesso della fronte di Cintia: hai ragione; non è l'allodola quella che con le sue stridule note percuote la volta del cielo.... Come stai, anima mia? Discorriamo un poco: non è ancora giorno. — Ah! è giorno; vattene, parti. È l'allodola che canta così. È la sua voce che ci divide, che ti scaccia di qui. Ah parti, parti! su via, finestra, lascia entrare il giorno ed uscire la mia vita. — Addio, addio; un bacio, e scendo. — E la terribile separazione ha luogo, e Romeo discende; e quando è disceso, i due sposi scambiano fra loro un ultimo sguardo; ma già sono irriconoscibili: l'esilio ha gettato sopra i loro volti il suo funebre velo. — Oh Dio! grida Giulietta, io ti vedo come se tu fossi dentro una tomba! O i miei occhi m'ingannano, o tu sei molto pallido. — Credimi, diletta mia, mi sembri pallida tu pure; l'angoscia ha succhiato il nostro sangue. Addio „.

Così finisce, strozzato, come io dissi, in un singulto, l'idillio amoroso di Romeo e Giulietta. Indipendentemente dal valore che esso ha nel dramma, quell'idillio è anche una delle opere più mirabili della poesia moderna. Suppongasi per un istante che il gran dramma shakespeariano non esista, che cioè non esistano di quel dramma che il primo dialogo fra Romeo e Giulietta alla festa di ballo, il colloquio d'amore nel giardino, la scena del matrimonio, l'inno di Giulietta alla notte, e la scena dell'addio sul balcone; l'idillio insomma. Non sarebbe esso un componimento, nel suo genere, unico? Quale altra opera potrebbe la moderna poesia, non dirò inglese, ma europea, mettere a confronto di quella?

Il Gervinus non mette nell'idillio che tre parti delle cinque che io ho nominate; il colloquio nel giardino, l'inno alla notte, l'addio; e a ciascuna di esse trova corrispondere una diversa forma poetica; alla prima il sonetto, alla seconda l'epitalamio, alla terza il canto del mattino. Non c'è dubbio che queste tre parti sono le principali; ma l'idillio a me riesce più intero, mettendoci innanzi, a guisa di prologo, il dialogo alla festa di ballo, che ha, come notai, la sostanza e la forma del madrigale, e mettendoci in mezzo la scena importante e bellissima del matrimonio. Così composto, l'idillio è la storia di Giulietta e Romeo tutta intera, cioè la più commovente storia d'amore che cuore e fantasia di poeta abbia saputo inventare. Nell'idillio così composto c'è tutto il dramma, e l'annunzio della tragedia; della quale ci occuperemo nell'ultima parte di questo studio.

PARTE TERZA

I.

La promessa che il vecchio Capuleti fa della mano di sua figlia al conte Paride è (dissi nella seconda parte) la sentenza di morte di Romeo e Giulietta. Questa sentenza segna il principio della tragedia.

Non appena Giulietta ha dato l'ultimo sguardo e l'ultimo addio a Romeo, che dopo la prima notte di nozze si parte da lei per andare in esilio, entra madonna Capuleti. Trova la figlia piangente, crede che pianga la morte di Tebaldo, e per consolarla le dice: " Oh non dubitare! troveremo modo di vendicarci, di levare dal mondo quell'infame Romeo; gli farò arrivare a Mantova una certa bevanda, che lo manderà ben presto a tenere compagnia a Tebaldo ". A queste ed altre parole della madre, che debbono essere coltellate al cuore già orribilmente straziato della povera Giulietta, Giulietta risponde con frasi a doppio senso, che la madre prende come segni d'assentimento a ciò ch'ella dice, e come manifestazioni d'odio della figlia per Romeo, mentre questa nell'animo suo dà ad esse un significato affatto opposto. Questo parlare a doppio senso di Giulietta non pare al Johnson molto naturale nello stato d'animo in cui

essa doveva trovarsi. Al Clarke pare invece naturalissimo. Io sono del parere del Johnson. Aggiungo che la finzione non mi pare confaciente al carattere di Giulietta, le cui due principali qualità sono la ingenuità e la forza. Questa seconda qualità comincia a mostrarsi in tutta la sua grandezza con la risposta di Giulietta alla madre quando essa le annuncia che il padre ha deliberato di maritarla al conte Paride. “ Sappi, o figlia mia, le dice madonna Capuleti, che giovedì prossimo di buon mattino un galante e nobile gentiluomo, il conte Paride, ti condurrà alla chiesa di San Pietro, e avrà la fortuna di fare di te la lieta sua sposa „.

A queste parole, che per Giulietta voglion dire, rompere fede alla santità dell'amore giurato a Romeo, essa che ha sempre piegato il capo dinanzi alla volontà dei genitori, che non ha pensato mai possibile che potrebbe, una sola volta in vita sua, disobbedire un ordine del padre, trova nella grandezza e nella forza dell'amor suo la forza di ribellarsi, e scatta e risponde: “ Ah no! per la chiesa di San Pietro, e per San Pietro stesso, egli non farà di me la sua lieta sposa „. Questo primo scatto di ribellione segna il principio della trasformazione di Giulietta.

Suonata l'ora del combattimento, combattimento disuguale, terribile, di un primo amore giovanile contro la tirannide paterna e l'onnipotenza del fato, la timida giovine si sente a un tratto giù dentro al cuore la forza e l'ardire degli eroi. Da principio rimane come meravigliata ella stessa del proprio ardire; e, quasi a mitigare la fierezza delle prime parole, soggiunge con tuono più rimesso, ma con l'accento di una ferma risoluzione: “ Io mi meraviglio di questa fretta, mi meraviglio ch'io debba andare sposa, prima che colui

che deve essere mio sposo mi abbia fatto la sua corte. Ve ne prego, signora, dite al mio signore e padre, che io non voglio maritarmi ancora; e se debbo maritarmi, lo giuro, sarà piuttosto con Romeo, che voi sapete che io odio, che con Paride „.

Madonna Capuleti rimane meravigliata a questo linguaggio della figliuola, nuovo per lei, e risponde: " Ecco qui vostro padre, date a lui stesso la vostra risposta, e vedremo come la prende „. Entrano il vecchio Capuleti e la nutrice. Il vecchio Capuleti domanda alla moglie se ha annunziato a Giulietta la risoluzione che ha preso di maritarla al conte Paride. " Si, risponde madonna Capuleti, ma essa ricusa, e vi ringrazia „. " Adagio, dice il vecchio, lasciatemi capire, lasciatemi capire. Come! ricusa, e ci ringrazia? Come! non è orgogliosa e non si reputa felice, indegna com'è, che noi le abbiamo trovato per marito un gentiluomo così degno? „ E Giulietta: " Io non sono orgogliosa; io sono riconoscente; non posso andare orgogliosa di ciò che è per me una cosa aborrita. Ma sono riconoscente anche di una cosa aborrita che mi è fatta per amore „. Qui prorompe in tutta la sua brutalità la violenza del padre, che, dimentico d'essere padre e gentiluomo, parla alla figliuola il turpe linguaggio dei carrettieri. Ciò che del resto non deve fare gran meraviglia a chi sa che cosa fossero i gentiluomini inglesi del tempo dello Shakespeare; a chi sa come la regina Elisabetta usasse trattare i suoi cortigiani e i suoi ministri, quando la facevano andare in bestia.

CAPUL. Come! come! Signora logichessa! che cosa vuol dir ciò? — Vi ringrazio; non vi ringrazio; sono orgogliosa, non sono orgogliosa! — Risparmiatemi, carina, i vostri ringraziamenti e i vostri orgogli; e preparatevi ad andare giovedì prossimo con

le vostre delicate gambine alla chiesa di San Pietro in compagnia del conte Paride, o vi ci trascinerò io nel fango. Ah! brutta carogna, ah bagascia, ah faccia di sego!

Mad. Cap. Via via; ma diventate pazzo?

Giul. Padre mio, ve ne supplico in ginocchio, abbiate la bontà di ascoltare una parola.

Capul. Vatti a impiccare, piccola bagascia, miserabile ribelle! — Bada bene a ciò che ti dico: o giovedì in chiesa, o non guardarmi più in faccia; non parlare, non replicare; mi prudono le mani. — O moglie, noi credevamo non abbastanza benedetta la nostra unione, perchè Dio ci avea mandato soltanto questa figliuola; ma ora veggo che anche quest'una era troppo e che l'averla fu per noi una maledizione. Al diavolo questa miserabile!

La nutrice spera forse che il suo intervento possa calmare la burrasca; o forse non può soffrire di veder trattare così la sua povera Giulietta, e si permette di dire due parole:

Nutr. Iddio la benedica! Voi avete torto, o signore, a trattarla a questo modo.

Capul. Che cosa c'è, signora dottoressa? Tenete a casa la vostra lingua; abbiate prudenza; andate a ciarlare con le vostre comari, andate.

Nutr. Ciò che io dico non è un delitto.

Capul. Oh, per bacco, scusate!

Nutr. Ma non si può dire una parola?

Capul. Basta, dico, vecchia marmotta! Andate a sciorinare le vostre sentenze a cena con le vostre comari; qui non ne abbiamo bisogno.

La moglie si permette di intervenire, osservando umilmente:

Mad. Cap. Ma voi siete troppo violento.

Capul. Sangue di Dio, io ci perderei la testa. Di giorno, di notte, ad ogni ora, ad ogni minuto, ad ogni istante, fossi

occupato o no, fossi solo o in compagnia, il mio unico pensiero è stato di maritarla: trovo finalmente un gentiluomo, di nobile famiglia, ricco, giovane, di squisite maniere, dotato, come si dice, di eccellenti qualità, un uomo compìto che non si può desiderare di meglio, e ha da venire una scioccherella piangolosa, una bambola gemebonda, che quando le si offre la fortuna, vi risponde: — Io non voglio maritarmi, io non posso amare, io sono troppo giovane, vi prego di perdonarmi! — Ah! non vi maritate, e vedrete come io vi perdono: andate a pascolare dove vi piacerà, voi non starete più in casa mia. Badateci bene, pensateci: io non uso scherzare. Giovedì è vicino: mettetevi una mano sul cuore e riflettete. Se voi siete mia figlia, io vi darò all'amico mio: se non sei, appiccati, vai a chiedere la elemosina, muori di fame sulla strada; poichè, per l'anima mia, io non ti riconoscerò più; e niente di ciò che è mio apparterrà mai a te. Fidati di questo che dico, e rifletticì: io manterrò la mia parola.

Dopo questa sfuriata il vecchio Capuleti esce. Giulietta sa bene che non c'è più scampo per lei. Ma una madre è sempre madre; se non protegge essa la figlia sua, chi la proteggerà? E Giulietta si rivolge alla madre: “ O mia buona madre, non mi respingete, indugiate queste nozze, di un mese, di una settimana!... se no, preparatemi il letto nuziale nel tetro monumento ove riposa Tebaldo „. A questo, ch'è il grido della disperazione, la madre risponde freddamente ch'essa non ha niente a dirle, e va a raggiungere il marito.

Chi avrà pietà della povera giovane, se anche la madre l'abbandona? “ C'è ancora un affetto, dice François Victor Hugo, sul quale Giulietta può contare, c'è la nutrice. — Questa vecchia donna che l'ha nutrita del suo latte, che l'ha quando era piccina cullata sulle sue braccia, che ha avuto il suo primo sorriso e le sue prime carezze, questa governante

fedele che l'ha veduta crescere sotto i suoi occhi, che l'ha sempre accarezzata, vezzeggiata, adulata, questa almeno avrà pietà di lei, e l'aiuterà „.

GIUL. Mio Dio! O nutrice! Come si può impedire ciò?... Aiutami, consigliami! Ahimè, ahimè! è possibile che il Cielo tenda simili tranelli a una povera creatura debole come me? che cosa dici? Non hai una parola per consolarmi? Consolami, o nutrice.

NUTR. In fede mia, ascoltate: Romeo è esiliato; ed io scommetto il mondo intero contro un bel niente che non oserà mai tornare qui a reclamarvi . . . .
Ora poichè le cose stanno così, il mio parere è che voi sposiate il conte. Oh! egli è un gentiluomo così amabile! Romeo appetto a lui è uno strofinacciolo! . . . .

GIUL. Dici davvero? è proprio questo il tuo pensiero?

NUTR. Ma sì, ma sì. Altrimenti siano maledetti tutti due.

GIUL. Amen!

NUTR. Cioè?

GIUL. Tu mi hai consolata a meraviglia, va': vai a dire alla signora che, avendo io recato dispiacere a mio padre, sono andata alla cella di frate Lorenzo a confessarmi e a prendere l'assoluzione.

NUTR. Per bacco! Vado subito. Oh! questo si chiama far le cose con giudizio. (*La nutrice esce*).

GIUL. (*Guardando la nutrice che se ne va*). Oh vecchia dannata! O demonio abbominevole! Io non so quale è più grande de' tuoi delitti, se il desiderare che io diventi spergiura, o l'avvilire il mio sposo, il mio signore, con quella medesima bocca che lo ha esaltato tante migliaia di volte al di sopra di ogni paragone. — Vattene, [perfida] consigliera; fra il tuo cuore e il mio non c'è oramai più niente di comune. Andrò a trovare il frate per chiedere a lui un rimedio: mancando ogni altro, ne ho uno in mio potere, morire.

Queste ultime parole di Giulietta sono come il suggello della risoluzione da lei già presa ed annun-

ziata alla madre, che non avrebbe sposato mai il conte Paride.

Quando, al principio dell'atto IV, Giulietta entra nella cella di frate Lorenzo, ci trova il conte Paride, che aveva già dato al frate la notizia del suo matrimonio fissato per giovedì. Paride, appena vede entrare Giulietta, le dice: “ Fortunato incontro questo, o mia signora, e moglie mia! „ E Giulietta: “ Potrà essere che io sia vostra moglie, o signore, quando potrò essere moglie „. “ Voi potrete e dovrete essere, o amor mio, giovedì prossimo „, le risponde il conte: e Giulietta: “ Ciò che dovrà essere sarà „. Dopo di che essa dice a frate Lorenzo che è venuta da lui per confessarsi; e Paride si ritira. Non appena egli è uscito, Giulietta, che in presenza di lui avea mostrato una perfetta calma, la calma di chi avendo preso una eroica risoluzione sente in sè la sicurezza di adempierla, grida a frate Lorenzo con l'accento della più profonda disperazione: “ Non c'è speranza, non c'è rimedio, non c'è soccorso possibile „. “ Conosco il tuo dolore, risponde il frate, so che giovedì immancabilmente dovrai essere maritata al conte „. “ Oh, non mi dire ciò, senza dirmi anche come io posso impedirlo. Se nella tua saggezza tu non puoi darmi nessun aiuto, di' soltanto che la mia risoluzione è saggia, ed io rimedio a tutto sull'istante con questo coltello „. All'accento risoluto con cui Giulietta parla, frate Lorenzo comprende che quella che gli sta dinanzi non è più una debole e timida giovinetta; è una donna di cui l'amore ha fatto un'eroina. Pensa un'istante, poi le dice ch'egli ha forse un rimedio; ma ci vuole coraggio. “ Oh! piuttosto che sposare il conte Paride, risponde Giulietta, dimmi che io mi precipiti dai merli di quella torre là, o ch'io pas-

seggi per le strade battute dagli assassini; dimmi che io mi appiatti dove strisciano i serpenti; incatenami insieme con orsi che ruggiscano; chiudimi di notte in un cimitero sotto un mucchio di scricchiolanti ossa di morti, di stinchi fetidi e di cranii scarni e ingialliti; o dimmi ch'io entri in una tomba recente e mi nasconda insieme col morto sotto il suo stesso lenzuolo; dimmi ch'io faccia cose il cui solo racconto mi faceva rabbrividire, ed io le farò senza paura, senza esitazione, per rimanere la sposa incontaminata del dolce amor mio „.

Frate Lorenzo dice allora a Giulietta: “ Torna a casa, mostrati di buon umore e disposta a sposare il conte: domani è mercoledì; domani notte fa' di dormir sola nella tua camera: quando sarai in letto, bevi il liquore che è in quest'ampolla; esso ti farà addormentare di un sonno che avrà tutte le apparenze della morte, e durerà quarantadue ore precise: i tuoi, credendoti morta, ti faran chiudere nella tomba; ed io avvertirò Romeo, il quale verrà a trarti di là quando sarai per isvegliarti. Se non ti lascerai cogliere dalla paura nell'istante della esecuzione, tu potrai così essere salva dall'imminente disonore, e riunita al tuo Romeo „.

“ Oh! non mi parlar di paura, risponde Giulietta, dài qua, dài qua „. “ Tieni, le dice il frate, dandole l'ampolla, sii forte e felice in questa tua risoluzione; io mando in fretta un religioso a Mantova con una lettera per tuo marito „. “ Amore, dammi forza, e la tua forza mi salverà. Addio, buon padre „, dice Giulietta, e parte.

Mentre Giulietta si sta preparando alla finta morte, che è preludio della vera, in casa di lei si fanno i preparativi delle nozze.

La scena seconda ci mostra il vecchio Capuleti che, in presenza della moglie e della nutrice, si dà da fare per cento affinchè tutto sia in ordine per gli sponsali, e la festa sia degna della sua nobile casa. Egli sa che Giulietta è andata a confessarsi, e non dubita che tornerà pentita e obbediente ai suoi voleri; ciò che ha bastato a rendergli il suo solito buon umore.

Notisi qui una particolarità, la quale parmi confermare ciò che io osservai rispetto al carattere del vecchio Capuleti. Egli aveva detto al conte Paride, che non volea fare gran festa e grandi inviti; un amico o due, che poi diventano cinque o sei, e basta. Ed ora lo troviamo che dà una lista ad un servo, ordinandogli d'invitare tutte le persone in essa indicate, intanto che dice ad un altro: " Tu, briccone, vammi a trovare venti cuochi capaci „. — Venti cuochi per una mezza dozzina d'invitati! osserva un commentatore. O il Capuleti ha stranamente mutato pensiero; o lo Shakespeare si è dimenticato di ciò che gli aveva fatto dire la sera innanzi. — Non c'è niente affatto bisogno di supporre, secondo me, una dimenticanza dello Shakespeare: il mutamento di pensiero è cosa tanto poco strana nel Capuleti, che rientra perfettamente nel carattere di lui, e dipende anzi strettamente da una delle qualità fondamentali di quel carattere. Non è egli forse quel medesimo Capuleti, che poco fa mutava pensiero da un giorno all'altro, da un istante all'altro, in faccenda molto più grave, come il matrimonio della figlia? Non è egli forse quel medesimo Capuleti che, *sotto il velo di una affettata indifferenza,* come dice il Knigt, si piace di ostentare lo sfarzo e le ricchezze della sua casa; che alla festa di ballo, dove ci si presenta per la prima volta, ha tutto il fare del ricco fastoso?

Mentre fissava col conte Paride il matrimonio di Giulietta, era sorto nella mente del vecchio Capuleti il ragionevole pensiero che non fosse conveniente, attesa la recente morte di Tebaldo, fare grandi feste; ma venuto l'istante delle nozze, la sua natura d'uomo fastoso riprende il disopra; ed egli, non pensando più a Tebaldo, fa cercare venti cuochi per preparare il pranzo.

Intanto che il Capuleti è, come abbiam detto, affaccendato nei preparativi della festa, torna Giulietta. La nutrice vedendola venire, dice: " Guarda con che lieta cera ella torna da confessarsi! „ E il padre, volgendosi alla figliuola, le chiede scherzando: " Ebbene, mia signora testarda, dove siete stata a vagabondare? „ A cui Giulietta: " Dove ho imparato a pentirmi della mia colpevole resistenza a voi ed ai vostri voleri, e dove mi è stato ingiunto dal venerabile Lorenzo di gettarmi ai vostri piedi e domandarvi perdono. Perdonatemi, ve ne scongiuro; da qui innanzi io mi lascerò sempre regolare da voi „. Il Capuleti, contento ormai come una pasqua, perchè tutto va a seconda dei suoi desiderii, dice che l'indomani si faranno le nozze. Giulietta prega la nutrice di accompagnarla in camera a preparare le vesti da sposa; e, mentre si avviano, madonna Capuleti osserva che bisogna affrettarsi, perchè è quasi notte. Il marito le suggerisce di andare anche lei a dare una mano alla figlia; e soggiunge che egli quella notte non andrà a letto, per sorvegliare tutto da sè, e andrà in persona ad avvisare il conte Paride, che per l'indomani sia pronto. Parte dicendo: " Oh sono proprio contento ora che questa pazzerellina è tornata all'obbedienza! „

Prima di passare alla terza scena, gioverà fare

qualche osservazione rispetto al tempo nel quale si è svolta fino ad ora l'azione del dramma. Io notai già che fino ad ora l'azione ha proceduto sempre rapida e continua senza interruzione veruna. Aggiungo che il poeta si è anche preso la cura di farci sapere, a mano a mano che l'azione procedeva, in qual giorno eravamo. Ma non bisogna, io credo, attribuire, nè credere che lo Shakespeare attribuisse, troppa importanza a queste minute indicazioni di tempo. E pretendere in esse un'esattezza assoluta sarebbe assurdo e ridicolo. Se il poeta drammatico nel breve spazio di due o tre ore, quanto può durare la rappresentazione di un dramma, deve far trascorrere due, tre, cinque, o più giorni, è naturale che questi giorni devono passar via molto più rapidi che non i giorni misurati dal sole e dai nostri orologi.

Perciò è una pedanteria bella e buona quella del Malone, il quale osserva che, quando Giulietta torna dalla cella di frate Lorenzo, mostrandosi disposta a sposare il conte Paride, è impossibile che sia quasi notte, come dice madonna Capuleti. — Romeo, scrive il Malone, si partì da Giulietta all'alba del martedì; subito dopo vennero la madre e il padre nella camera di Giulietta ad annunziarle le sue nozze col conte Paride: e Giulietta andò immediatamente da frate Lorenzo. Non c'è dubbio che quando essa andò da frate Lorenzo fosse il martedì, perchè frate Lorenzo nel porgerle il narcotico le dice che il giorno dipoi è mercoledì; e non c'è dubbio che fosse il martedì mattina, perchè essa andò, come è detto, *immediatamente,* e perchè disse a frate Lorenzo che se egli era occupato, sarebbe tornata la sera di quel medesimo giorno. Essa, prosegue il Malone, si sarà trattenuta da frate Lorenzo una o due ore al più:

era dunque impossibile che al suo ritorno a casa fosse vicina la notte. — Fatto questo esattissimo calcolo e questa peregrina scoperta, il critico (che del resto è per molte ragioni molto benemerito della letteratura shakespeariana) osserva, essere questo uno dei molti esempi della trascuratezza dello Shakespeare nel computo del tempo. E all'osservazione di lui l'Ulrici argutamente soggiunge: " Il Malone ha perfettamente ragione; egli certo non avrebbe commesso mai un tale errore; — ma per bacco, lo Shakespeare non era il Malone „.

Sarebbe egualmente ridicolo se noi volessimo fare carico allo Shakespeare dell'avere egli, al punto a cui abbiamo lasciato l'esame della tragedia, anticipata l'azione di un giorno. Eravamo al martedì sera; Giulietta s'avviava per andare in camera a preparare (così diceva) il suo abbigliamento per l'indomani (ma realmente a bere il narcotico); il padre Capuleti usciva dicendo che andava ad avvisare il conte Paride per l'indomani; e questo indomani, che non poteva essere altro che mercoledì, era per tutti loro giovedì, il giorno fissato alle nozze. — Che cosa importa? — Allo Shakespeare premeva una cosa sola, e di quella sola si occupò, a quella sola pensò, la rapidità e continuità dell'azione. Arrivato a questo punto della tragedia, non gli restava che far prendere il narcotico a Giulietta; e glielo fece prendere; senza badare che quella era la sera del martedì, e non già del mercoledì; ed anticipando così di un giorno la catastrofe del dramma. Dico, senza badare; se ci badò o se ne accorse, vuol dire che non diede importanza a questa irregolarità, che avrebbe potuto facilmente cansare.

Il Clarke, il quale ammira l'arte e la diligenza con cui il poeta ha, fino a questo punto del dramma,

notato ingegnosamente e minutamente il trascorrere del tempo durante il quale l'azione si svolge, non sembra disposto a credere che quella anticipazione di un giorno sia cosa involontaria, o quasi, che l'autore cioè l'abbia lasciata correre senza badarvi o senza attribuirle importanza. L'egregio critico vuol vedere in quella anticipazione un espediente trovato dall'autore stesso per non sospendere il corso degli avvenimenti. A me pare ch'egli s'inganni; e credo che s'inganni, perchè dà troppo peso al fatto di quelle esatte indicazioni di tempo nei primi tre atti del dramma, perchè vede cioè in esse una intenzione che forse il poeta non ebbe, o non ebbe così chiara e determinata, come a lui pare. L'unico pensiero del poeta fu, lo ripeto, la rapidità e continuità dell'azione; e questo è veramente ciò che nel dramma colpisce lo spettatore e il lettore; il quale, afferrato com'è dall'interesse dei fatti che si svolgono sotto i suoi occhi e non gli lasciano tempo di pensare ad altro, non bada a fare il computo esatto dei giorni: non ne ha la voglia nè l'agio. E se non bada a quel computo lo spettatore e il lettore, perchè dovremo supporre che debba averci badato il poeta?

Avvertasi poi che, per non sospendere il corso degli avvenimenti, lo Shakespeare non avea affatto bisogno di ricorrere all'espediente di quella irregolare anticipazione della catastrofe, di quello scambio del mercoledì col giovedì; bastava che avesse fatto fissare al Capuleti le nozze per il primo di quei due giorni, o qualche cos'altro di simile.

Concludendo, io credo che lo Shakespeare non mettesse maggior cura nella minuta ed esatta indicazione dei giorni nei primi tre atti del dramma, di quella ne mise poi nello scambio del mercoledì col

giovedì. Quella regolarità prima e questa irregolarità poi dovettero avere per lui lo stesso valore, cioè nessuno. I poeti che possono in un'opera d'arte curare l'esattezza di certi particolari di fatto non sono generalmente i grandi poeti.

Passiamo alla terza scena, la scena del narcotico, la fonte della quale si trova nel Bandello; da cui passò con qualche modificazione nel Boisteau, e da questo quasi tale quale nel Brooke e nel Painter.

Nella novella del Da Porto Giulietta, stemperata nell'acqua la polvere datale da Frate Lorenzo, la beve di notte, in presenza della serva e di una zia, senza nessun atto che riveli in lei turbamento o paura, come se il beverla fosse la cosa più semplice di questo mondo. Il Groto copia il Da Porto, senza (s'intende) mettere il fatto sulla scena, ma facendolo, secondo il suo sistema, raccontare da un messo.

Al Bandello dovette sembrare poco naturale questo bere che Giulietta fa il narcotico in presenza d'altri, con piena tranquillità, con la indifferenza medesima con la quale avrebbe bevuto un bicchier d'acqua; giacchè egli per primo immaginò che lo bevesse sola nel silenzio della sua camera, egli per primo descrisse i paurosi pensieri che assalgono la giovine donna e la lotta ch'ella combatte seco stessa prima di bere. Ma questa scena, molto ragionevolmente inventata dal Bandello, e saviamente copiata dagli altri, passando da questi nello Shakespeare si trasforma per modo che non è più la stessa. Nel Bandello e negli altri c'è lo scrittore che narra più o meno abilmente; nello Shakespeare c'è la natura che parla. Si noti però che anche questa scena, nella seconda lezione, che è quella ch'io traduco, l'autore la rifece di sana

pianta; tanto che il discorso di Giulietta, che nella prima lezione era di venti versi, diventò di quarantaquattro.

Mentre Giulietta è in camera sua con la nutrice a scegliere le vesti da sposa, entra la madre.

Mad. Cap. Come! siete ancora occupate? Avete bisogno del mio aiuto?

Giul. No, signora; abbiamo scelto le cose occorrenti come sono adatte alla cerimonia di domani: ora permettete che io resti sola, e lasciate che la nutrice stanotte vegli con voi, poichè io sono certa che voi avete un gran da fare in questo avvenimento così improvviso.

Mad. Cap. Buona notte: vai a letto e riposa, chè ne hai bisogno. *(Escono madonna Capuleti e la Nutrice).*

Giul. Addio! — Dio sa quando ci rivedremo. Io sento un freddo e sottile fremito di paura corrermi per le vene, che quasi agghiaccia il calore della vita: io le richiamerò indietro, per riprendere coraggio. — Nutrice! — Che cosa farebbe essa qui? La mia lugubre scena si deve passare fra me e me sola. — Vieni, o ampolla. — Che sarebbe mai se questa bevanda non operasse? Io dovrei maritarmi domattina? — No, no: — questo lo impedirà. — Stai qui tu — *(Posando un pugnale).* Ma se fosse un veleno, somministratomi astutamente dal frate per farmi morire, per paura d'essere egli disonorato per questo matrimonio, avendomi innanzi maritata a Romeo? Io temo che sia. Oh no! non può essere, perchè egli è stato sempre riconosciuto per un santo uomo. E se, quando io sarò nella tomba, mi sveglio prima che Romeo venga a liberarmi? Questo è il punto terribile! Non sarò io soffocata nella sepoltura, la cui fetida bocca non respira aria pura, e non morrò là asfissiata prima che venga il mio Romeo? O, se rimango viva, non è molto probabile, che l'orribile pensiero della morte e della notte, insieme col terrore del luogo, — come in una fossa, un antico ricettacolo, dove per molte centinaia d'anni le ossa di tutti i miei sepolti antenati sono ammucchiate; dove il sanguinante Tebaldo, poc'anzi vivo e verde qui in terra, giace putrefacendosi nel

suo lenzuolo; dove, come dicono, a certe ore della notte appariscono gli spiriti; — ahimè, ahimè, non è molto probabile che io risvegliandomi innanzi tempo, — in mezzo ad esalazioni infette, e gridi come di mandragora strappata dalla terra, che fanno diventar pazzi i mortali che li odono: oh, se mi sveglio, non perderò io la ragione, circondata da tutti questi spaventosi terrori? E non giuocherò, pazza, con le ossa de' miei padri? E non strapperò dalla sua tomba il sanguinante Tebaldo? E in questa rabbia, servendomi, a modo di clava, di un osso di qualche mio vecchio antenato, non spezzerò io il mio disperato cervello? Oh, guarda, mi pare di veder l'ombra del mio cugino che insegue Romeo, il quale trapassò il suo corpo con la punta della spada: — ferma, Tebaldo, ferma! Romeo, vengo! Questa io la bevo per te. *(Si getta sul letto).*

Nessuno dei tanti commentatori ed illustratori dello Shakespeare ha, secondo me, rilevato così bene in tutte le sue parti il significato di questa scena. come il Dowden. Tutti ammirano la verità con la quale il poeta ha saputo descrivere la lotta che in quel terribile momento si combatteva nell'animo di Giulietta fra gli istinti suoi di donna e la sua risoluzione di sposa. Per quanto questa risoluzione fosse ferma, incrollabile; per quanto l'amore avesse infuso nella timida giovinetta il coraggio di una eroina; la natura umana aveva pure i suoi diritti; e la natura rivoltavasi contro la violenza che si voleva farle. Non appena Giulietta sta per rimaner sola, il primo suo moto, naturale, istintivo, è di richiamare la nutrice; ma la riflessione vince subito cotesto moto: " Oh! che farebbe essa qui? La mia lugubre scena si dee passare fra me e me sola „. E allora pensa: — E se la bevanda non producesse l'effetto? — Dovrò sposare il Conte? Oh no! ecco qui chi lo impedirà! e cava fuori il pugnale. Ma non appena si è così raf-

fermata nella sua risoluzione, ecco che le si affacciano a una a una alla mente le più terribili paure; la paura che la bevanda possa essere un veleno, la paura che Romeo non arrivi a tempo, la paura di rimanere soffocata nella tomba quando si sveglierà, la paura, se non morirà, d'impazzire trovandosi sola in quell'orribile luogo. E il pensiero di questo orribile luogo la occupa talmente, che già le par di vedere lo spettro di suo cugino Tebaldo che insegue Romeo; e allora beve, beve gridando: — Ferma, o Tebaldo, ferma: Eccomi o Romeo; io bevo, bevo per te. — Ho detto che tutti gli illustratori e commentatori ammirano questa scena, ma che non tutti la spiegano allo stesso modo.

Il Coleridge dice che il poeta fa trangugiare la bevanda a Giulietta in un accesso di terrore, poichè l'atto sarebbe stato troppo ardito in una giovane di quindici anni. Giulietta, secondo lui, beve in un istante di quasi alterazione mentale, nel quale non si rende ben ragione di ciò che fa.

E così è presentato il fatto nelle novelle del Boisteau e del Painter e nel poema del Brooke: non così nel Bandello. Il Boisteau dice: *ella bevve come furiosa e forsennata* (comme furieuse et forcenée elle engloutit, etc.); il Brooke: *diventata furiosa, afferrò il bicchiere e bevve* (As she had frantike been, etc.). Il Painter: *come furiosa e insensata, inghiottì l'acqua ch'era nell'ampolla* (like a furious and insensate woman, etc.). Il Bandello invece: " Alla fine, poichè buona pezza ebbe chimerizzato, spinta dal vivace e fervente amore del suo Romeo... ella in un sorso, cacciati i contrari pensieri, la polvere con l'acqua animosamente bevendo, a riposare cominciò, e guari non stette che si addormentò ".

Lo Shakespeare seguì lo scrittore francese e gli inglesi, come pare creda il Coleridge, o l'italiano? Lo Shakespeare, secondo il Dowden, non seguì nessuno; seguì unicamente il suo genio.

Interpretare l'atto di Giulietta come fa il Coleridge è, per il Dowden, togliere ad essa ciò che vi è di più caratteristico in quell'atto. Giulietta quando beve è certo in uno stato di esaltazione mentale (esaltazione, non alterazione); ma anche in quello stato tutti i suoi atti ed i suoi pensieri sono dominati dall'amore di Romeo. " Il soliloquio di Giulietta, scrive il Dowden, finisce con uno di quei tócchi magistrali coi quali lo Shakespeare glorifica tutto ciò che ha preso dai suoi predecessori.... Nella notte e nella solitudine, con un atto disperato da compiere, l'immaginazione di Giulietta è intensamente eccitata. Tutti gli orribili segreti della tomba le appariscono dinanzi. Improvvisamente sorge nella sua disordinata visione la figura di Tebaldo che insegue Romeo. Un istante innanzi Giulietta aveva indietreggiato inorridita davanti al pensiero d'incontrarsi con Tebaldo nella tomba dei Capuleti. Ma ora Romeo è in pericolo: ogni timore l'abbandona: ella non sente che una sola necessità, quella d'esser vicina a Romeo. Con un senso confuso che la bevanda la avvicinerà in qualche modo all'omicida Tebaldo, la avvicinerà a Romeo ch'ella vuole salvare, grida a Tebaldo: — Ferma, Tebaldo, ferma, — e beve pronunziando le parole: — Eccomi, o Romeo; io bevo, bevo per te „.

Se anche questa non fosse, come a me pare che sia, la interpretazione vera delle parole dello Shakespeare; anche ammesso cioè che lo Shakespeare scrivendo quelle parole non avesse avuto la intenzione che gli attribuisce il Dowden, nessuno potrà negare

che quella interpretazione sia la più alta, e la meglio rispondente all'alto e appassionato carattere di Giulietta, e al carattere di tutto il dramma; e perciò anche la più degna del gran poeta.

Alla severa e terribile scena di Giulietta che beve il narcotico, scena che è come il vestibolo di un sepolcro, come una introduzione alla morte, succede una breve scena, piena di movimeuto e di vita. È appena giorno; entrano madonna Capuleti e la nutrice, tutte occupate dei preparativi pel pranzo di nozze; e dietro loro il padre Capuleti, che grida ai servi: — Su via, svelti, il gallo ha cantato due volte; qua, voi badate a questo, voi badate a quest'altro; abbiate cura che non manchi nulla, che tutto sia in ordine a tempo debito. — E la nutrice: — Ma voi vi volete ammalare; andate a buttarvi nel letto. — E lui: — Eh! ho fatto nottate per ragioni meno gravi di questa, e non mi sono mai ammalato. — E la moglie: — Si sa, si sa; al tempo vostro ne avete fatte delle belle: ma da qui innanzi starò bene attenta. — Intanto si fa giorno; si sente un suono di musica che si avvicina; e il vecchio Capuleti dice: — È il conte Paride, che già viene; presto, nutrice, presto; andate a chiamare Giulietta. La nutrice va, tutti escono: e questa gaia e tumultuosa scena, che parrebbe dovere annunciare una allegra giornata, è di preludio a una triste scena di disperazioni e di pianti.

La nutrice entra nella camera di Giulietta, chiamando: " Signora! Su via, signora!... Giulietta! E' pare che dorma la grossa! Ehi, dico, padroncina! Ehi, dormigliona! Andiamo, amor mio, andiamo.... Come! non risponde!.... Ah! vi volete rifare del sonno che stanotte vi ruberà il conte!... " E seguita a chia-

marla, ma invano. Finalmente dice: “ Oh bisogna che la svegli ad ogni modo „; s'avvicina al letto, tira le cortine; e vede Giulietta distesa immobile, sopra di esso, e vestita. La tocca; la crede morta, e comincia a gridare: “ Oh sciagura! oh sciagura! Madama, madama; signore, accorrete, accorrete „.

Accorre la madre, vede Giulietta e grida: “ Oh cielo, oh cielo! O figliuola mia, o mia vita! Rivivi, riapri gli occhi, o io morirò insieme con te. Aiuto, aiuto! chiamate aiuto „. Entra il padre, che non ha sentito le grida, o non ne ha capito la ragione; entra dicendo: “ Ma insomma, per pudore, menate Giulietta; lo sposo è già arrivato „. E la nutrice: “ Dio mio! essa è morta, essa è morta, essa è morta! „ La madre ripete i lamenti della nutrice; il padre Capuleti si avvicina al letto, e rimane esterrefatto. “ La morte, dice egli, che me l'ha rubata per farmi gemere, m'incatena la lingua, sì che io non possa parlare „.

Arrivano intanto frate Lorenzo e il conte Paride coi musici. Frate Lorenzo domanda se la fidanzata è pronta per andare in chiesa, e il vecchio Capuleti risponde: “ Pronta ad andarci, ma per non ritornarne! „ E voltosi al conte: “ O figlio mio, la notte innanzi alle tue nozze, la morte è entrata nel letto della tua fidanzata; ed eccola qui, essa giace, povero fiore sfiorito tra le braccia di lei.... „ E Paride: “ Ahimè! Io ho dunque desiderato tanto di vedere questo giorno, ed esso mi fa ora assistere ad un simile spettacolo? „ “ O giorno maledetto, sciagurato, miserabile, odioso! grida la madre Capuleti, ora la più atroce che il tempo abbia mai veduto nel suo faticoso pellegrinaggio! — Non avere che una povera figliuola, una sola figliuola adorata, non avere che un solo essere al mondo il quale mi rallegrasse e mi con-

solasse, e la morte crudele lo strappa dalle mie braccia! „

Ai lamenti di madonna Capuleti fanno eco ancora quelli della nutrice, del conte Paride e del padre Capuleti. “ O sinistra catastrofe, grida questi, perchè sei tu venuta a distruggere la nostra solennità?... O figliuola, figliuola mia! o, più che figliuola, anima mia! Perchè sei tu morta? — Ahimè, la mia figliuola è morta, e con la mia figliuola sono morte e sepolte tutte le mie gioie „.

Frate Lorenzo interviene con la sua santa parola a calmare queste disperazioni, che sono, dice egli, un'offesa a Dio: “ Oh! voi amate così male la vostra figliuola, che diventate pazzo vedendo ch'ella sta bene: non è bene maritata colei che vive lungamente maritata; la meglio maritata è colei che muore giovane. Asciugate le vostre lacrime, e deponete i vostri rami di rosmarino su questo bel corpo, e fatelo, secondo l'usanza, portare, nei suoi più belli abiti, alla chiesa. La debole natura ci sforza a piangere, ma le lagrime della natura fanno sorridere la ragione „.

Il santo uomo, benchè tutto riporti a Dio, com'è proprio del suo istituto, non nega alla natura i suoi diritti; ma saggio ed accorto, profitta anche di questa occasione pe' suoi nobili fini. “ Il Cielo, dice egli al vecchio Capuleti, aggrava la suo mano sopra di voi per qualche vostra colpa: non lo irritate maggiormente ribellandovi ai suoi alti voleri „. Queste parole sono come il preludio dei discorsi coi quali il buon frate spera di poter pacificare le due famiglie nemiche e indurle a benedire l'unione di Romeo e Giulietta. Ma il preludio rimarrà vano: quella pacificazione verrà senza i discorsi di frate Lorenzo; verrà per ben altra e più grave cagione. L'odio feroce che

ha fatto spargere tanto sangue ai Capuleti e ai Montecchi non si estinguerà che nel sangue dei loro innocenti figliuoli.

II.

Secondo Enrico Heine, gli eroi del dramma shakespeariano non sono già i due amanti veronesi. " L'eroe del dramma, dice egli, è l'amore stesso, l'amore, che si avanza giovanilmente coraggioso e petulante, sfidando tutti gli ostacoli e trionfando di tutto;... perchè nella battaglia decisiva non teme di ricorrere al più terribile, ma più sicuro degli alleati, la morte. L'amore collegato con la morte è invincibile. L'amore! è la più alta e la più vittoriosa di tutte le passioni; ma la sua potenza soggiogatrice del mondo nasce dalla sua sconfinata magnanimità, dalla sua abnegazione quasi sovrumana, dalla sua devozione assoluta, dal suo disprezzo della vita. L'ieri per lui non esiste; ed egli non pensa al domani:... egli non vuole che l'oggi, ma lo vuole tutto intero, senza riserve, senza paure. Egli non vuole risparmiarne niente per l'avvenire, e sdegna gli avanzi riscaldati del passato. — Innanzi a me la notte, dietro di me la notte. — L'amore è una fiamma che passa fra due oscurità. D'onde nasce?... Da misteriose impercettibili faville!... Come finisce?... Si spenge senza lasciare traccia, in un modo affatto incomprensibile.... Più brucia con violenza, e più presto si spegne.... Ma ciò non gl'impedisce di abbandonarsi interamente ai suoi istinti, come se il fuoco che lo arde dovesse sempre durare.... „.

Tale è, secondo l'Heine, l'amore, che lo Shakespeare ha drammatizzato, personificandolo in Romeo

e Giulietta. Il poeta dell'*Intermezzo* comprese perfettamente, secondo me, il lato naturale e ideale di quell'amore; ma non ne sentì, credo, l'alto significato morale.

Noi lo abbiamo veduto, quell'amore nascere e farsi tosto gigante; abbiamo assistito alle sue ebbrezze sovrumane, alle sue angoscie inenarrabili; e siamo stati spettatori della sua eroica fermezza: ora non ci resta che assistere alla sua fine violenta; perchè gli amori di quella natura debbono finire violentemente. *Sono,* disse frate Lorenzo, *fuoco e polvere che si consumano in un bacio.*

E pure, chi quasi non crederebbe che lo strattagemma ordinato dal pio frate con tanta diligenza e con tante cautele, chi non crederebbe, dico, che dovesse riuscire a buon fine? Tutto è proceduto finora come egli aveva preveduto e disposto. La mattina che Giulietta doveva andare a sposa al conte Paride è stata trovata nel suo letto come morta, è stata creduta morta realmente, e il corpo di lei è stato deposto nella tomba dei Capuleti. Frate Lorenzo ha spedito un messo a Romeo: basta che Romeo venga nel tempo assegnato a trarre dal sepolcro la sua Giulietta, e l'opera di frate Lorenzo è felicemente compiuta.

Questo felice compimento ha di fatti la storia nella commedia di Lope de Vega: ma poteva finire così il dramma dello Shakespeare? C'è forse qualche cosa di comune fra l'amore da lui drammatizzato e quello messo sulla scena dallo scrittore spagnuolo? C'è forse qualche cosa di comune fra Romeo e Giulietta, questi due rappresentanti della più alta passione d'amore, e i due amanti un po' volgari, i due eroi da strapazzo, della commedia *I Castelvini e i Montesi?*

No, l'amore drammatizzato dallo Shakespeare non poteva avere lieta fine. Ma la ragione della fine tragica del dramma shakespeariano non si ha da cercare unicamente nella identica fine del racconto dei novellieri italiani.

A parte altre considerazioni secondarie, pure abbastanza importanti, quella, per esempio, che lo strattagemma di frate Lorenzo si presenta nelle novelle italiane abbastanza irragionevole e strano, mentre non pare tale nel dramma dello Shakespeare, per la diversa concezione che il poeta ebbe del carattere del frate; a parte questa ed altre considerazioni; niente impedirebbe quanto alle novelle italiane di supporre che avessero una lieta fine; perchè la fine lieta converrebbe ad esse non meno della fine tragica. La fine tragica nelle novelle viene inaspettata; perchè in esse, come furono concepite e narrate, manca da principio la nota tragica dell'amore. La ragione e la spiegazione della fine tragica delle novelle è unicamente la inimicizia delle famiglie dei due giovani amanti.

Lo Shakespeare con la intuizione del genio sentì per una di quelle ragioni d'arte che non sono scritte sui libri, ma nelle menti dei grandi poeti, sentì, come accennai nella prima parte di questo studio, che alla fine tragica di Romeo e Giulietta dovea rispondere una concezione interamente tragica dell'amor loro; sentì che questa fine tragica dovea avere la sua ragione e la sua spiegazione artistica in quella concezione, e non già unicamente nel fatto della inimicizia delle due nobili famiglie veronesi; sentì questo, e come per incanto tutti i personaggi della novella si rifoggiarono, o meglio si ricrearono, nella mente sua, prendendo quell'aspetto, quell'atteggiamento,

quel carattere, che a tale concezione si conveniva; e tutti i particolari dell'amore di Romeo e Giulietta, e dei fatti e dei luoghi in mezzo ai quali quell'amore sbocciò, si improntarono dello spirito di quella concezione; e il corso degli avvenimenti, che nelle novelle procedeva lento e regolare, si affrettò in una corsa vertiginosa; e in tutta la poesia del dramma, fra le facezie di Mercuzio, le chiacchiere volgari della nutrice, gl'impeti furiosi e brutali del vecchio Capuleti, si incastrò (mi sia lecito dire così) quella nota di fatalità che è la nota fondamentale del dramma.

In quell'alta concezione sta soprattutto la grandezza e la superiorità dell'opera shakespeariana; quell'alta concezione è soprattutto ciò che fa di essa uno dei capolavori della poesia e dell'ingegno umano. Ed è anche ciò che fin da principio ci avverte non potere il dramma avere altra fine che tragica.

Questa impressione, sotto la quale arriviamo alla fine dell'atto quarto del dramma, ci fa parere, checchè ne paia al Rümelin, naturale il fatto che produce la catastrofe. " Frate Lorenzo, scrive François Victor Hugo, ha preveduto tutto; si, tutto fuorchè l'impreveduto! Lorenzo ha scritto, è vero, a Romeo, ma la lettera non è stata consegnata a Romeo. Il monaco che dovea consegnarla è stato impedito da un caso fortuito. Questo caso fortuito è il vèto posto dal destino alla felicità dei due amanti veronesi. Questo caso fortuito è il colpo lanciato obliquamente sui due predestinati dalle stelle nemiche. Questo caso fortuito è l'insormontabile granello di sabbia gettato dalla fatalità attraverso la volontà umana ".

Lo Shakespeare (lo abbiamo ripetutamente veduto) si compiace assai dei contrasti, di quei con-

trasti che sono nell'ordine naturale delle cose, dei quali anzi si compone in gran parte la vita umana, e che in questo dramma sbocciano frequenti dalla natura stessa dell'argomento. Ma soltanto il grande ingegno sa cogliere a tempo quei contrasti e cavarne effetti d'arte meravigliosi. Vedemmo alla poetica ed appassionata invocazione di Giulietta alla notte, con la quale comincia la scena seconda dell'atto terzo, succedere la terribile scena nella quale la nutrice annunzia ad essa la morte di Tebaldo e l'esilio di Romeo; vedemmo alla funebre scena di Giulietta che beve il narcotico succedere i giocondi e tumultuosi preparativi delle nozze, e a questi le disperazioni e i lamenti per la creduta morte della giovine.

Anche l'atto quinto comincia con uno di tali contrasti. Romeo passeggia per una strada di Mantova, fantasticando sopra un sogno che ha fatto la notte innanzi. “ Una singolare allegrezza, egli dice, mi solleva al di sopra della terra con giocondi pensieri. Ho sognato che la mia donna veniva e mi trovava morto. . . . e che a forza di baci richiamava la vita sulle mie labbra, e che io rinasceva ed era imperatore. O cielo! come deve esser dolce il possesso dell'amore, se soltanto la sua ombra è così ricca di gioia! „

Arriva in questo punto Baldassare, il servo di Romeo, che torna da Verona; e porta al suo padrone la notizia che Giulietta è morta. “ Io la ho vista deporre, gli dice, nella tomba della sua famiglia; e ho preso subito la posta per venire ad annunziarvelo. Perdonatemi se vi reco queste tristi nuove „. “ È proprio così? dice Romeo. Allora, o stelle, io vi sfido „. E volto al servo: “ Vai a casa; preparami

inchiostro e carta, e prendi a nolo dei cavalli di posta. Stasera io parto „. “ Calmatevi, ve ne scongiuro; la vostra faccia è pallida e stravolta; ho timore di qualche sciagura „. “ T'inganni: lasciami e fai quello che ti ordino. Non hai tu lettere del frate per me? „ “ No, mio buon signore „. “ Non importa: va' e trova i cavalli „; Uscito il servo, Romeo può alfine parlare liberamente con sè. “ O Giulietta, stasera io dormirò accanto a te. Pensiamo ai mezzi.... O distruzione, come tu entri subito nei pensieri degli uomini disperati! Mi ricordo di uno speziale che sta in questi dintorni: lo vidi anche ultimamente occupato a cogliere delle erbe...: notando la sua miseria, dissi fra me: Se uno avesse bisogno di veleno, benchè il venderlo sia punito a Mantova con la morte, ecco qui un povero pezzente che glielo venderebbe „.

Romeo va attorno cercando la porta dello speziale; la trova, picchia, e lo speziale apre.

Rom. Vien qua, amico. Tu sei povero; eccoti quaranta ducati; dammi una dose di veleno, ma così potente, che appena sparsosi per le vene, faccia cader morto l'uomo stanco di vivere che lo ha preso, e cacci fuori del corpo lo spirito con tanta violenza e rapidità, con quanta l'infiammata polvere si precipita fuori dalle fatali viscere del cannone.

Spez. Io ho di questi veleni micidiali; ma la legge di Mantova punisce di morte chi li vende.

Rom. Come! Tu sei così ignudo di tutto, e così pieno di miseria, e hai paura di morire? La fame è sulle tue guancie; il bisogno e i patimenti agonizzano nei tuoi occhi; il disgusto e la povertà penzolano dalle tue spalle; il mondo non ti è amico, la sua legge nemmeno; il mondo non ha fatto la sua legge per arricchirti. Viola dunque la legge del mondo e prendi qua, se vuoi non esser più povero.

Spez. La mia povertà acconsente, ma non la volontà.

Rom. Io pago la tua povertà e non la volontà.

Spez. Mettete questo in un liquido a piacer vostro, e bevete: se anche aveste la forza di venti uomini, sarete spacciato immediatamente.

Rom. Eccoti il tuo oro: questo è un veleno peggiore alle anime degli uomini, e commette in questo odioso mondo più assassinii che non le povere misture che ti è proibito di vendere; sono io che vendo a te il veleno; tu non ne hai venduto a me. Addio; comprati da mangiare, e ingrassa. — Vieni, o cordiale, e non veleno; andiamo alla tomba di Giulietta; là io ho bisogno di te.

Io ho voluto riprodurre intero il breve dialogo di Romeo con lo speziale, che riferii anche, con altro intendimento, nello studio su le fonti della tragedia, perchè qui al suo luogo acquista maggior valore, e perchè mi suggerisce due osservazioni intorno all'ingegno e all'arte del nostro poeta: prima, che lo Shakespeare, il quale è (come altri disse) il re del pensiero, sa da tutti gli accidenti e i fenomeni della vita umana ch'egli descrive sollevarsi alle più alte considerazioni; seconda, ch'egli fa sbocciare e fiorire le creazioni più ideali del suo ingegno in mezzo al più schietto realismo; onde un contrasto singolare di poesia e di realtà, che rispecchia fedelmente la vita umana, e crea una illusione e un diletto meravigliosi. Il dialogo dello speziale non è affatto necessario alla tragedia; e nemmeno le chiacchiere della nutrice; e nemmeno le facezie di Mercuzio; e nemmeno il linguaggio violento e brutale del padre Capuleti: anzi secondo le regole della buona tragedia, come si faceva da alcuni anche ai tempi dello Shakespeare, non dovrebbero esserci; ma provatevi a levare dal dramma shakespeariano tutta cotesta roba non necessaria, e che, secondo alcuni,

non dovrebbe esserci, e vedrete quanto le sarà tolto di vita, di verità, d'interesse.

Mentre Romeo, provvedutosi del veleno, viaggia alla volta di Verona per andare a morire sulla tomba di Giulietta, il messo riporta a frate Lorenzo la lettera che dovea far pervenire a Romeo, e che per un accidente imprevisto non gli potè, come sappiamo, far consegnare. Frate Lorenzo, addolorato del contrattempo, pensa che fra poco Giulietta si desterà, e risolve di andare egli a cavarla dal sepolcro.

Eccoci alla scena terza, la famosa scena del cimitero, con la quale possiamo dire che la tragedia finisce. Lascio da parte le considerazioni e i commenti e do la parola allo Shakespeare.

(*Entra* PARIDE *col suo paggio, portando fiori e una torcia*).

PAR. Dammi la tua torcia, ragazzo: allontanati di qua; — no, spengila; non vorrei essere veduto. Mettiti disteso in terra laggiù sotto quei tassi, tenendo l'orecchio aderente al vuoto terreno: così nessun piede calpesterà il cimitero, che è smosso ed instabile per le molte fosse che vi sono state scavate, che tu non lo senta: allora fammi un fischio, come segno che senti qualcuno avvicinarsi. Dammi quei fiori. Fa' quello che ti dico, va'.

PAGGIO. (*da sè*) Ho quasi paura di stare solo nel cimitero; tuttavia mi ci arrischierò. (*Si ritira*).

PAR. O dolce fiore, io spargo di fiori il tuo letto nuziale. O sciagura! il tuo baldacchino è polvere e sassi, che la notte io bagnerò di dolce acqua, o, mancando essa, di lacrime distillate dai gemiti. Le esequie che io celebrerò per te saranno spargere ogni notte [di fiori] la tua tomba e piangere. (*Il paggio fischia*).

Il ragazzo mi avvisa che qualcuno si avvicina. Qual sacrilego piede erra stanotte in queste parti, a disturbare le esequie e i riti del vero amore? Come, una torcia! — Nascondimi, o notte, per qualche istante. (*Si ritira*).

(*Entrano* Romeo *e* Baldassare *con una torcia, un piccone,* ecc.).

Rom. Dammi quel piccone e la sbarra di ferro. Tieni, prendi questa lettera; domani mattina di buon'ora abbi cura di portarla al mio signore e padre. Dammi il lume. Per la tua vita, io ti ordino, qualunque cosa tu oda, o veda, tienti lontano, e non interrompermi nella mia opera. Se io discendo in questo letto di morte, è in parte per contemplare la faccia della mia donna, ma principalmente per prendere dal suo morto dito un prezioso anello, un anello del quale io debbo fare un caro uso: perciò vattene di qua: che se tu, sospettoso, tornassi per iscoprire ciò che io sarò in procinto di fare, per il cielo, io ti farò a pezzi e seminerò delle tue membra questo affamato cimitero: il momento e le mie intenzioni sono feroci, molto più terribili e inesorabili, che tigri digiune o il mare ruggente.

Bal. Anderò, o signore, e non vi disturberò.

Rom. Così tu mi dimostrerai la tua amicizia. Prendi qua: vivi e sii felice: addio, buon giovinotto.

Bal. (*da sè*) Ciò nonostante io mi nasconderò qui intorno: i suoi sguardi mi fanno paura, e dubito delle sue intenzioni. (*Si ritira*).

Rom. O tu, detestabile bocca, o tu utero della morte, satollata con ciò che ha di più prezioso la terra, ecco ch'io sforzo le tue putride mascelle ad aprirsi (*Aprendo la porta del monumento*), e a tuo dispetto voglio impinzarti di altro cibo.

Par. Costui è quell'orgoglioso Montecchi esiliato, che uccise il cugino dell'amor mio, pel cui dolore si crede che la bella creatura morisse, ed è venuto qui a fare qualche odioso oltraggio agli estinti: io lo arresterò. — (*Si avanza*). Cessa la tua empia opera, o vile Montecchi! Può la vendetta essere proseguita al di là della morte? Miserabile condannato, io ti arresto: obbedisci, e vieni con me; poichè tu devi morire.

Rom. Io debbo veramente morire, e perciò venni qui. O buono e gentil giovane, non tentare un uomo disperato; fuggi di qui e lasciami: pensa a questi morti, e il loro pensiero ti spaventi. Io ti scongiuro, o giovane, non aggravare di un'altra colpa il mio capo, spingendomi al furore. Oh, vattene! Per il

cielo, io ti amo più di me stesso, poichè io son venuto qui armato contro di me: non restare, vattene; vivi, e di' più tardi che la clemenza di un pazzo ti ordinò di fuggire.

Par. Io disprezzo le tue raccomandazioni, e ti arresto qui come fellone.

Rom. Tu vuoi provocarmi? Allora, in guardia, fanciullo! (*Si battono*).

Paggio. O Signore, essi si battono! Anderò a chiamare la guardia. (*Esce*).

Par. Oh, sono ucciso! — (*Cade*). Se tu sei pietoso, apri la tomba e mettimi accanto a Giulietta. (*Muore*).

Rom. In fede mia, lo farò. — Esaminiamo questa faccia: il parente di Mercuzio, il nobile conte Paride! Che cosa disse il mio servitore, quando la mia anima agitata non badava a lui, mentre cavalcavamo? Mi pare dicesse che Paride avrebbe sposato Giulietta: non disse egli così? o io me lo sono sognato? O io son pazzo, avendolo udito parlare di Giulietta, a pensare che dicesse cotesto? — Oh! dammi la tua mano, o tu che fosti inscritto con me nel duro libro della sventura! Io ti seppellirò in una tomba gloriosa. — Una tomba? Oh no, un faro, o giovine vittima; poichè qui giace Giulietta, e la sua beltà fa di questa fossa una sala di festa piena di luce. O morte, riposa tu qui, sotterrata da un uomo morto.... (*Deponendo Paride nel monumento*). — O amor mio! o mia sposa! La morte che ha libato il mèle del tuo respiro, non ha tuttavia avuto potere sulla tua beltà: tu non sei conquistata; l'insegna della beltà è ancora rosea nelle tue labbra e nelle tue guancie, e il pallido stendardo della morte non vi si è ancora spiegato. — O Tebaldo, giaci tu là nel tuo sanguinoso lenzuolo? Oh! qual maggior favore posso io farti, che con la mano che spezzò in due la tua gioventù, spezzare quella di colui che fu tuo nemico? Perdonami, o cugino! — Ah! cara Giulietta, perchè sei tu ancora così bella? Debbo io credere che l'immateriale morte senta amore, e che il magro aborrito mostro ti tenga qui nella tenebra, perchè tu sia sua amante? Per timore di ciò, io voglio restare sempre con te e non partirmi mai più da questo palazzo della scura morte: qui, qui io rimarrò coi vermi che

ti fanno da ancelle; oh! qui eleggerò il mio sempiterno riposo, e scuoterò il giogo delle avverse stelle da questa carne stanca del mondo. — Occhi, guardatela per l'ultima volta! Braccia, prendete il vostro ultimo abbraccio! E voi, o labbra, voi porte del respiro, suggellate con un bacio leale un indefinito contratto con la morte accaparratrice! Vieni, amaro conduttore! vieni, disgustosa guida! Presto, o disperato pilota, precipita d'un tratto sugli scogli, che la spezzeranno, la tua barca stanca e sconquassata dal mare. Bevo all'amor mio! (*Beve*) — O speziale veritiero! le tue droghe sono efficaci. — Io muoio così con un bacio. — (*Muore*).

Non appena Romeo è morto, entra frate Lorenzo; trova Baldassare disteso per terra; gli domanda che cosa fa lì, e che cosa è quel lume che si vede nella tomba dei Capuleti; sa da lui che Romeo è là da più d'un'ora; si dirige verso la tomba; ci entra e vede Romeo e Paride morti. In quell'istante Giulietta si sveglia, riconosce frate Lorenzo e gli domanda: " Dov'è il mio signore? Io mi ricordo bene in qual luogo debbo essere; e difatti ci sono: ma dove è il mio Romeo? „ Si sente del rumore lontano; e frate Lorenzo, sopraffatto dalle sciagure di cui è spettatore, prega Giulietta di levarsi e fuggire con lui. " Una potenza superiore, le dice, con la quale noi non possiamo contrastare, ha sconcertato i nostri disegni: vieni, vieni via; tuo marito giace costì morto, accanto a te, e Paride anche: vieni; io ti metterò in un convento di sante monache; non mi chiedere spiegazioni, poichè la guardia arriva; vieni, andiamo, mia buona Giulietta. *(Il rumore si avvicina)* — Io non oso restare più a lungo „.

Frate Lorenzo è un buon uomo, un santo uomo; è, come altra volta abbiam detto, un filosofo, un savio, la cui calma serena contrasta in modo singolare col

tumulto e con la passione che agitano tutto il dramma. Egli ha, con buon fine, benedetto alle nozze segrete di Romeo e di Giulietta; ha, sempre con lo stesso buon fine, dato a Giulietta il narcotico, per liberarla dal matrimonio col conte Paride; ma ora che vede da una forza superiore contrariati, rovesciati i suoi disegni, si sente sgomento, cede a un istante di debolezza; e, al rumore delle guardie che vengono, si allontana: " Io non oso restare più a lungo „. Si allontana, lasciando sola Giulietta, sola nella tomba in mezzo ai cadaveri di Paride e di Romeo.

Ben altra è la potenza dell'amore. *O amor solenne e forte, Come un suggel di morte!* " Va', risponde Giulietta a frate Lorenzo, va', fuggi di qui: io non mi muoverò. — Che cosa è questa? Una tazza, che il fido amor mio stringe con la sua mano? Oh! il veleno ha troncato immaturamente i suoi giorni. Oh egoista! E lo ha bevuto tutto, senza lasciarne una goccia per me? Voglio baciare le tue labbra; ci troverò forse qualche resto di veleno, il cui balsamo mi faccia morire. *(Lo bacia)* Le tue labbra sono ancora calde! „ Si ode la voce di una guardia che s'avvicina: e Giulietta: " Sento del rumore: bisogna far presto. Oh felice pugnale! ecco qui il tuo fodero: riposa qui dentro, e lasciami morire „. Proferire queste parole, afferrare il pugnale di Romeo, piantarselo nel petto, e cader morta sopra il corpo di lui sono una cosa sola.

E qui la tragedia è finita; cioè, sarebbe finita per noi, e per chiunque scrive una tragedia secondo un disegno prestabilito, secondo certe regole destinate a produrre certi effetti; ma non è finita per lo Shakespeare; il quale non conosce altre regole fuori di quelle che gli suggerisce il suo genio; per il quale

una rappresentazione drammatica non è altro che un pezzo di vita umana messo sulla scena con tutte le sue particolarità, con tutte le circostanze in mezzo alle quali si svolge; e per il quale (sia detto con buona pace de' nostri poeterelli e novellatori realisti) una grande opera d'arte ha sempre un alto fine morale.

Noi sappiamo che *Romeo e Giulietta* non è un dramma improvvisato, ma lungamente meditato, un dramma la cui ispirazione si svolse e maturò lentamente nell'animo del poeta; noi sappiamo che, dopo averlo finito, il poeta ci tornò sopra, e lo corresse, e quasi lo rifece; ma in questo lavoro di correzione e di rifusione paziente (perchè la pazienza è pure una delle qualità del genio) il poeta non ebbe che una guida sola, la sua felice natura di grande uomo e di grande artista.

Dipingendo l'amore di Romeo e Giulietta, lo Shakespeare avea fin da principio messo in iscena tutto l'ambiente nel quale cotesto amore era sbocciato, cioè le lotte delle due nobili famiglie veronesi, lotte a cui tutta la città prendeva parte; aveva cioè messo in iscena tutta la città di Verona, dal Principe agli ultimi cittadini, ai servitori. E tutta la città di Verona doveva quindi chiudere il quadro; tutta la città di Verona dovea deplorare le funeste conseguenze dell'odio, ammirare e confortarsi ai salutari effetti dell'amore.

Appena Giulietta è caduta morta sopra il cadavere di Romeo, entra una guardia condotta dal paggio del conte Paride; poi altre guardie; poi altre ancora, che hanno arrestato e conducono Baldassare; poi una guardia, che ha arrestato e conduce frate Lorenzo; poi il Principe col suo seguito; poi i Capuleti marito e moglie, col loro seguito; poi i Montecchi col loro seguito; tutta insomma la città.

È appena l'alba, e il principe domanda, quale sciagura mattinale lo toglie così per tempo al riposo; le guardie mostrano i cadaveri; i vecchi Capuleti e Montecchi spargono lamenti e imprecazioni; e finalmente frate Lorenzo, invitato dal Principe, spiega il mistero di tanto eccidio, raccontando per filo e per segno i fatti che noi sappiamo. “ Se in tutto ciò, dice egli terminando il suo racconto, qualche sciagura è accaduta per colpa mia, questa vecchia mia vita sia sacrificata al rigore delle leggi più severe „. “ Noi ti abbiamo conosciuto sempre per un santo uomo „ gli risponde il Principe; e fa avanzar Baldassare, che gli consegna la lettera datagli da Romeo per suo padre. Anche il paggio del conte Paride dà spiegazioni: e quando il Principe ha avuto in mano il bandolo di tutto, guardandosi intorno dice:

PRINCIPE. .....Ove sono questi nemici? Capuleti! — Montecchi! Vedete con qual flagello il Cielo punisce il vostro odio: per uccidere le vostre gioie si serve dell'amore! Ed io per avere chiuso gli occhi sopra le vostre discordie, ho perduto due parenti. Noi siamo tutti puniti.

CAP. O fratello Montecchi, dammi la tua mano: eccoti in questa stretta la dote di mia figlia; io non posso chiedere di più.

MON. Ma io posso ben darti di più. Io farò inalzare a tua figlia una statua in oro puro. Finchè durerà in Verona il nome di lei, nessuna immagine sarà tenuta in così alto pregio, come quella della leale e fedele Giulietta.

CAP. E in una forma egualmente preziosa starà Romeo presso la sua sposa. Povere vittime della nostra inimicizia.

Le statue d'oro ai due amanti veronesi le ha inalzate egli, il poeta; e di un oro, che i secoli sono impotenti a consumare.

LE DONNE

NEI DRAMMI DELLO SHAKESPEARE

E NEL POEMA DI DANTE

I.

Non vorrei che il titolo traesse in inganno i lettori. Essi potrebbero credere ch'io volessi passare in rassegna tutte, o almeno le principali figure di donne a cui lo Shakespeare e l'Alighieri diedero vita, quegli nei drammi, questi nella *Commedia,* per istudiarvi comparativamente la potenza dei due poeti nella creazione dei caratteri femminili. A tale studio, se anche io mi sentissi il coraggio di affrontarlo, appena basterebbe un libro; oltre di che lo studio stesso, se non compiutamente, in parte è stato già fatto; e, specie per il poeta inglese, da più d'uno scrittore, e bene.

Non c'è quasi bisogno di dire che i principali commentatori e illustratori dello Shakespeare, inglesi, tedeschi, francesi, parlano tutti, quale con maggiore, quale con minore larghezza, dei caratteri delle donne shakespeariane. Per citare solamente i più recenti e i piu noti, nominerò fra gl'inglesi il Coleridge, l'Hazlitt, il Lloyd, l'Hudson, il Dowden, fra i tedeschi lo Schlegel, l'Ulrici, il Gervinus, tra i francesi François Victor Hugo, lo Chasles, il Montégut, il Méziéres.

Ma oltre gli studi di questi e degli altri molti illustratori e commentatori, generali o parziali, delle opere drammatiche del poeta inglese, ci sono intorno alle donne shakespeariane lavori speciali molto pregevoli, ad alcuni dei quali io ho largamente attinto per questo studio: c'è il libro di Mrs. Jameson, *Le eroine dello Shakespeare* (Shakespeare's Heroines; London, 1886), che un dotto shakespeariano vivente, il Furnivall, chiama entusiastico e bello; c'è quello di un'altra donna, ed attrice famosa, Lady Martin, *Sopra alcuni caratteri di donne dello Shakespeare* (On some of Shakespeare's female Characters; Edimburgh and London, 1887); c'è un recente e bello studio del Dowden, *Quadro delle donne dello Shakespeare* (Shakespeare's Portraiture of Women, in *Dowden, Transcripts and Studies, London, 1888)*; c'è il libro dell'Heine, *Fanciulle e donne dello Shakespeare* (Shakespeare's Mädchen und Frauen, in *Heine's Werke; Hamburg, Hoffmann und Campe, 1868; Dritter Band)*; c'è finalmente il libro del Thümmel, *Caratteri dello Shakespeare* (Shakespeare-Charactere, Halle 1887, Zweite Auflage).

Intorno alle donne della Divina Commedia hanno notizie, non molte, ma preziose, e sopra tutto storiche, i commentatori, particolarmente antichi. Di lavori speciali non c'è, ch' io sappia, altro che lo scritto della Molino Colombini, *Le donne del poema di Dante,* nel volume *Dante e il suo secolo,* stampato a Firenze dal Cellini nel 1865; scritto piuttosto leggero. Una conoscenza invece larga e sicura, non solo delle donne di Dante, ma di tutto che nella nostra letteratura dei primi secoli si riferisce alla donna, è nei due discorsi di Isidoro Del Lungo, *La donna fiorentina nei primi secoli del Comune* e *Sulla idealità femminile*

nella letteratura fiorentina da Dante al Boccaccio, pubblicati nella *Rassegna Nazionale* del 1887 e 1888. Anche di tali scritti mi son valso per questo studio. E s'intende che, tutte le volte che attingo ad essi e ai libri shakespeariani sopra accennati, mi fo un dovere di citarli.

Ho detto in principio che cosa il mio lavoro non può essere; dirò ora ciò che mi propongo che sia. Due cose io mi propongo con esso: 1ª, mostrare qual concetto ebbero della donna i due più grandi poeti dell'età moderna, e da quale spirito animati la rappresentarono artisticamente nelle opere loro; 2ª, accennare alla grande ed intima varietà e verità di figure femminili che si muovono nei drammi shakespeariani, e cercar di trasfondere nei lettori la mia convinzione profonda, che l'Allighieri, nel quale manca quella varietà, ma non quella verità, è tuttavia in potenza scrittore drammatico non meno grande e meraviglioso del poeta inglese.

II.

Non c'è lode che gli scrittori in generale, ed i poeti in particolare, non abbiano, in ogni tempo e presso ogni nazione, profuso alla donna; non c'è epigramma che le abbiano risparmiato. I poeti sono andati frugando ogni parte dell'infinito mondo visibile ed invisibile, a cercarvi paragoni ed immagini per descrivere la bellezza e la virtù femminile; hanno interrogato tutti gli elementi dei quali si compone questo nostro mondo, tutti gli esseri organici ed inorganici che si trovano in esso, l'acqua, l'aria, il fuoco, i minerali, le piante, gli animali; hanno fatto scen-

dere quaggiù dalle loro sedi remote il sole, la luna, le stelle, gli angeli, gli arcangeli, Dio stesso; e dopo avere, per comodo della loro poesia, scomodato e imprigionato dentro metafore non sempre belle tante belle cose e persone, han concluso col dire che tutto era insufficiente ad esprimere e celebrare la potenza e gli effetti di quello che il più gran poeta della Germania, e forse la più gran mente dell'età moderna, chiamò *l'eterno femminino.*

Ma questo non è che un lato della medaglia. Chi guardasse il rovescio, sarebbe tentato di dire che gli scrittori, presi tutti insieme, sono il più grande impasto di contradizione che madre natura abbia creato.

Dai profeti e legislatori ebrei al saggio Confucio, dai filosofi e poeti della Grecia e di Roma antiche agli scrittori del medio evo e dell'età moderna, una gran parte, forse la maggiore, degli uomini dei quali la scrittura ci ha conservato i pensieri, hanno, chi per una ragione, chi per un'altra, ma i più per isfogo di malumore o per far dello spirito, avventato contro la donna gli strali avvelenati della loro arguzia e della loro maldicenza. E in questo grande numero di maldicenti ci sono pure dei grandi nomi: Socrate, Platone, Aristotile, Sofocle, Euripide, Plauto, Virgilio, Seneca, Dante, lo Shakespeare, il Byron, Enrico Heine, il Leopardi. E se il lettore vuole un saggio delle gentilezze onde questi grandi uomini gratificarono la donna, eccogliene: — *Meglio stare con un dragone che con una donna* — *È più degna cosa quando nasce un sol uomo che quando nascono mille donne* — *Quando l'uomo fa male, ciò avviene perchè il suo intelletto si trasmuta in un intelletto di femmina* — *Nelle menti anguste delle donne non possono entrare concetti grandi e generosi* — *È più da temere l'amore di*

una donna, che l'odio di un uomo — La donna è per sua natura inclinata al male, etc. etc. etc. — Io potrei seguitare un pezzo questa brutta litania: ma ciò che vorrebbe dire?

Ciò vorrebbe dire qualche cosa, anzi molte terribili cose, osservava un illustre conferenziere inglese, [1] al quale ho tolto alcune delle sentenze da me riferite, se coloro che scrissero quelle sentenze fossero stati angeli, e non uomini, giudici giusti, e non peccatori; ciò vorrebbe dire qualche cosa, se presso quei medesimi popoli e quei medesimi scrittori che paiono avere avuto della donna una così brutta opinione, il culto della donna non avesse mai allignato, se la esistenza di quel culto non fosse anzi ciò che più onora quei popoli e quelli uomini. Chi di voi non rammenta, domandava ai suoi uditori l'illustre conferenziere, la commovente storia dell'amore di Giacobbe, di Giacobbe che servì sette anni per amore di Rachele, e quei sette anni gli volarono via come giorni? Quanto ai Greci, soggiungeva egli, la cui bella letteratura è forse quella che più abbonda di brutti epigrammi contro le donne, bisogna notare ch'essi ebbero anche la più bella scultura del mondo; e quella scultura è in molta parte una glorificazione della donna.

Alle osservazioni del conferenziere inglese se ne possono aggiungere altre.

Dante, che per bocca di Nino de' Visconti accusò la donna di poca costanza nell'amore, perchè la moglie di esso Nino, mortole il marito, era passata a

---

[1] George Dawson, morto alcuni anni fa. Vedi, nel volume di lui, *Shakespeare and others Lectures; Kegan Paul, Trench and Co., London, 1888,* la Lettura che ha per titolo, *The relations of great men to women.*

seconde nozze, Dante consacrò nel più grande poema moderno uno dei più alti e puri ideali di donna che la poesia abbia saputo creare. Non solo: ma tutto il poema sacro è, si può dire, una glorificazione della donna. Di che assegna egregiamente le ragioni il Del Lungo in uno dei discorsi da me citati.

Lo Shakespeare, che anch'egli, quando gli capitò l'occasione, non risparmiò qualche puntura alle donne, che compose una commedia per insegnare ai mariti come si domano le mogli strane e bisbetiche, scrisse, in un'altra commedia, queste parole: " Dagli occhi delle donne escono le scintille del vero fuoco prometèo; essi sono i libri, le arti, le accademie che spiegano, comprendono e nutrono tutto l'universo; senza di essi non c'è uomo che arrivi in nessuna cosa alla eccellenza „.

Ma qui un critico americano, Riccardo Grant White, mi arresta, gridando: — Adagio a' ma' passi. " In tutti i trentasette drammi dello Shakespeare non c'è che questo solo luogo ove egli dica una parola in lode del sesso femminile; ed anche qui lo loda senza esaltazione di sentimento; cosicchè la lode non può essere presa come lode della donna in astratto. Al che è da aggiungere che nelle opere dello Shakespeare si trovano altri luoghi ov'egli esprime sentimenti affatto opposti „. [1]

Quest'ultima osservazione l'avevo già fatta anch'io: ma non posso accordarmi col critico americano sul poco valore ch'egli attribuisce alla lode data dallo Shakespeare alle donne con le parole da me riferite; lode nella quale a me pare che esaltazione di senti-

---

[1] RICHARD GRANT WHITE; *Studies on Shakespeare*, London, Sampson Low Marston etc., 1885.

mento non manchi, e la quale si riferisce, mi pare, alla donna in genere (cioè in astratto, come dice il critico americano), non ad alcune donne in particolare.

Se non che bisogna sapere che il critico americano (un valentuomo del resto, ma duro e rigido per natura, e più inclinato a cercare criticando il male che il bene) è uno di quelli i quali sostengono che lo Shakespeare fu infelice con la moglie, infelice negli altri amori suoi, e da ciò portato a giudicare con durezza il bel sesso e a trattarlo poco gentilmente nei suoi scritti. Ora i critici, dal più al meno, sono tutti così; quando si ficcano in testa una cosa, si ficcano in testa che le prove di quella cosa debbono necessariamente essere nelle opere dell'autore di cui parlano; e poichè il critico americano s'era ficcato in testa e volea provare che lo Shakespeare fu infelice con la moglie, gli bisognava anche persuadersi che lo Shakespeare scrivendo avea detto male e non bene delle donne.

Chi volesse alla opinione del Grant White contrapporre quella di un altro critico più illustre e molto autorevole, potrebbe rispondergli con queste parole del Gervinus: “ Nessun poeta ha dipinto le donne con maggior verità e le ha al tempo stesso celebrate più altamente dello Shakespeare „. Potrebbe anche aggiungere che l'opinione del Gervinus è altresì l'opinione dei più fra i più autorevoli commentatori e illustratori dello Shakespeare. Ma le questioni di critica, ammesso che si possano in qualche modo risolvere, non si risolvono certo nè con l'autorità di un nome, nè con lo spauracchio delle maggioranze.

Se non che l'opinione del Gervinus è dimostrata vera dai fatti. Lasciamo da parte le lodi e i biasimi

che lo Shakespeare può avere scritto delle donne; lodi e biasimi che (è forza confessarlo) non possono aver gran valore a dimostrare il concetto che il poeta ebbe della donna; dappoichè non esprimono il pensiero e il sentimento personale dello scrittore, ma quelli dei personaggi de' suoi drammi: lasciamo da parte le lodi e i biasimi, e cerchiamo quel concetto nei caratteri delle donne che il poeta si compiacque a creare. Dico pensatamente si compiacque; perchè in alcuni di quei caratteri (caratteri d'una perfezione quasi ideale, e pure così veri) ci si sente la compiacenza dell'artista nell'atto che li creava; si sente che, mentre egli poetando traeva quelle donne fuori dal suo pensiero, egli, il gran poeta oggettivo, le amava; le amava come tutte le cose belle della natura; e forse più di tante altre cose belle; nè aveva bisogno di dir loro, come l'antico scultore alla sua statua — muoviti e parlami —; perchè esse si muovevano intorno a lui e gli parlavano; e gli aprivano tutti i segreti del loro cuore, tutti i tesori del loro affetto e del loro ingegno.

A dimostrare la verità della opinione del Gervinus basterà nominare alcune poche di quelle donne: Porzia (nel *Mercante di Venezia*), la donna che riunisce in sè le più alte qualità dell'intelletto e del cuore, la donna nobile e culta, appassionata e ingegnosa, la donna superiore, che è sempre padrona di sè, senza che questa superiorità e padronanza tolgano niente alla sua modestia, alla sua grazia, alla sua tenerezza; Imogene, la incarnazione dell'amore e della fedeltà coniugale; Ermione, la magnanimità e fortezza della moglie ingiustamente sospettata e condannata; Isabella, la castità eroica, che trionfa dei più duri cimenti; Cordelia, *la santa martire* (dice il Dowden) *della sin-*

cerità e devozione filiale; Giulietta, l'eroismo dell'amore giovanile; Miranda, la pura figlia della natura, la bellezza, la ingenuità, la grazia, non appannate dall'alito di una società artificiata. Chi creò queste e tante altre nobili e gentili figure di donne, ebbe certo della donna un alto concetto. E se anche non fu felice nel matrimonio, e se anche ebbe a dolersi di qualche femmina, le poche o molte, piccole o grandi, miserie della sua vita privata non valsero a intorbidare nel grande animo quella nobile immagine della donna che vi si era formata per la serena contemplazione dei vari aspetti di lei nella vita del mondo.

Se il Byron nei suoi racconti orientali ha rappresentato, secondo che nota il Dowden, la donna come un essere debole ed inferiore, che prodiga tutta la sua devozione ai piedi di un amante dispotico, che non reclama altro diritto fuorchè essere schiava di lui; un altro grande poeta inglese, contemporaneo ed amico del Byron, lo Shelley, ha, osserva lo stesso Dowden, sollevato nei suoi poemi la donna ad una grande altezza, ad una altezza che, in un diverso ordine d'idee, non è meno grande di quella a cui Dante sollevò Beatrice. Dante, figlio del medio evo, non poteva levare più in alto Beatrice che facendo di lei la scienza divina; lo Shelley, figlio della Enciclopedia e della rivoluzione, fece della donna (riferisco le proprie parole del Dowden) " una bella ed ispirata profetessa, martire e salvatrice del genere umano. Nei poemi dello Shelley la donna ha una missione, una missione esaltata e idealizzata; la missione di emancipare il mondo con la visione della bellezza, dell'amore e della verità. All'apparire di lei si spezzano e cadono le catene e i ceppi spirituali dei sacerdoti. Essa è fatta per essere amata e adorata; ma

è quasi più l'incarnazione dell'amore e del vero, che non un essere umano „.

I tipi delle donne cantate dall'Heine sono quasi tutti, è vero, di un genere che sta anche al di sotto di quello del Byron; ma un altro grande poeta tedesco, più grande, e soprattutto più puro dell'Heine, lo Schiller, cantò Giovanna D'Arco, creò la figura di Tecla, e scrisse una poesia che comincia così: " Onorate le donne: esse intrecciano rose celesti alla vita terrena; stringono il felice legame d'amore, e sotto il pudico velo delle Grazie nutrono vigilanti con pia mano il fuoco eterno dei più bei sentimenti „. Le donne dello Schiller sono, è vero, come nota il Thümmel, molto meno vere e reali di quelle dello Shakespeare; ma ciò non toglie niente all'alto concetto che il poeta volle in esse incarnare.

Giacomo Leopardi, che tradusse la satira di Simonide contro le donne, che in un momento di tetra malinconia bestemmiò la donna dicendola incapace di comprendere ciò che la sua stessa beltà ispira agli amanti generosi, Giacomo Leopardi creò, ritraendole dal vero, le semplici ed immortali figure di Nerina e di Silvia, e scrisse il *Pensiero Dominante*, cioè la più grande apoteosi, che sia stata mai fatta in poesia, della donna e dell'amore.

Che cosa possiamo e dobbiamo concludere da tutto ciò? Che le triste e amare cose che sono state scritte dagli uomini contro le donne (per quanto a raccoglierle tutte ci sarebbe da farne molti volumi) non hanno un grande significato.

I grandi scrittori, quando dissero male delle donne erano sempre in una condizione particolare, e quasi direi eccezionale, che restringeva di molto il valore delle loro parole; essi o facevano la parte di predi-

catori e di satirici, che volendo castigare e correggere il male sono portati naturalmente ad esagerarlo; o avean da lagnarsi per conto proprio di qualche donna, e attribuivano a tutte ciò che era la colpa di quell'una, o forse la colpa di loro stessi, o del destino. In nessuno di questi casi essi non erano i rappresentanti della grande voce dell'umanità e della natura.

Se in alcuni poeti veri parve mancare un alto e degno concetto della donna, noi dobbiamo considerare ciò come una imperfezione di quei poeti, e dolercene; benchè, se potessimo, attraverso ai loro scritti, penetrare fino all'intimo dell'animo loro, forse ci scopriremmo qualche cosa, la quale ci persuaderebbe che quell'alto e degno concetto della donna non mancò in essi interamente, che ciò che essi scrissero intorno alla donna non fu la espressione piena e sincera del loro sentimento.

Dopo tutto, si può con sicurezza affermare che dall'insieme delle letterature antiche e moderne studiate serenamente nei loro più grandi scrittori esce una voce, anzi un coro solenne di voci, che suona così: " Quanto l'uomo si leva più in alto con l'intelletto e col cuore, tanto cresce e s'inalza in lui la stima che egli fa della donna ". Queste parole non sono mie, sono del conferenziere inglese che sopra ho citato.

Due delle voci che in quel solenne coro suonano più distinte e più alte (lo abbiamo in parte già veduto, lo vedremo anche meglio nel seguito di questo scritto) sono le voci di Guglielmo Shakespeare e di Dante Allighieri.

III.

Una volta si diceva, e forse si dice ancora, che il teatro *castigat ridendo mores*. Questa è, mi sia permesso, una solenne menzogna, una di quelle menzogne, come tante ce n'è, che, dette forse la prima volta senza cattiva intenzione, e accettate da tutti senza badarvi su, passano poi nella società per verità indiscutibili; e appunto perciò torcono dalla retta via il giudizio dei più. No, il riso destato dalla contemplazione dei vizi e difetti altrui non ha corretto e non correggerà mai nessuno. Quel riso è un riso cattivo: quel riso sveglia giù nei bassi fondi dell'animo umano un triste istinto, l'istinto pel quale l'uomo prova una specie di segreta compiacenza alla vista di mali ch'egli non ha o crede di non avere. Ridere delle altrui deformità morali, che bisognerebbe invece compatire e compiangere, è cosa maligna e crudele, quanto ridere delle altrui deformità fisiche. Ma noi siamo così poco logici che, se vediamo un monello divertirsi a dar la baia ad un povero gobbo, ci sentiamo tentati di prenderlo a scapaccioni; e di lì a poco andiamo tranquillamente al teatro a ridere dell'uomo avaro, o bugiardo, della donna ambiziosa, o pettegola.

„ Alcuni scrittori, particolarmente drammatici, scrive Mrs. Jameson, che mi ha suggerito questa osservazione, si compiacciono molto a far dello spirito mettendo in mostra sulla scena i piccoli dispetti e le rivalità delle donne, le loro gelosie per la bellezza e la eleganza del vestire, le loro reciproche maldicenze, che si nascondono sotto una finta amicizia „.

Codesti scrittori, considerati moralmente, appartengono alla categoria dei monelli che si divertono a dare la baia ai gobbi: e l'arte loro, per quanto ingegno possano addimostrare in essa, è un'arte gretta e meschina.

Quale enorme distanza fra questa arte meschina e la grande arte che rappresenta le grandi passioni umane, le loro lotte terribili e sanguinose, le loro conseguenze paurose e fatali, la grande arte dell'Allighieri e dello Shakespeare, della quale tutti sentono la profonda moralità! La lettura della Francesca e del conte Ugolino, dell'Amleto e del Macbeth, lascia il lettore pensoso e commosso: finchè dura in lui l'impressione di quella lettura, egli non si ricorda più delle piccole miserie, delle piccole malvagità, delle grandi sciocchezze umane; l'animo suo è chiuso ad ogni sentimento e pensiero basso e meschino; l'animo suo è pieno di quei terribili fatti; e dal modo com'essi sono rappresentati e dallo spirito che anima la rappresentazione, egli assurge all'idea di una giustizia superiore, misteriosa, invisibile, che conduce e governa le cose del mondo.

L'Allighieri e lo Shakespeare sono nella letteratura moderna i due grandi rappresentanti della suprema giustizia; somigliantisi in ciò come nell'essere le due anime più grandi, le due menti più vaste che abbiano rappresentato con la parola l'uomo ed il mondo, che abbiano, come Dante dice di sè, descritto fondo a tutto l'universo. E appunto perciò essi, come Mrs. Jameson osserva quanto allo Shakespeare, " considerarono le donne con un largo spirito di umanità, di sapienza e di profondo amore, e resero giustizia alle loro buone tendenze e simpatie naturali ".

Uno scrittore dei nostri giorni, se deve parlare

di Catone, crederà di fare della critica e dello spirito, ricamando chi sa quali maliziose considerazioni sul fatto che l'Uticense cedè per un certo tempo la moglie ad Ortensio, e poi se la riprese. Non così Dante. Quando Virgilio incontra, all'entrare del Purgatorio, Catone, e vuol piegare a benevolenza la severità dell'austero vecchio, gli nomina la moglie sua.

Ma son del cerchio ove son gli occhi casti
Di Marzia tua, che in vista ancor ti prega,
O santo petto, che per tua la tegni:

E Catone risponde:

Marzia piacque tanto agli occhi miei,
Mentre ch'io vivo fui, diss'egli allora,
Che quante volle grazie da me, fei.

Lo scrittore moderno cercherà nel fatto di Catone una prova della avidità ed avarizia di lui; il poeta antico, che guarda più in alto, che dà ai fatti umani la interpretazione più benevola e più generosa, vede nel fatto stesso molta magnanimità non scompagnata da molto amore. I veri grandi uomini sono naturalmente buoni; e la bontà è composta per nove decimi di indulgenza.

Dante, che è, come ho detto, uno dei più grandi rappresentanti della idea di giustizia nell'arte moderna, sente che Francesca è colpevole, e la condanna giù nell'inferno; ma quanta pietà nella colpa e nella punizione di lei!

.... Francesca, i tuoi martiri
A lagrimar mi fanno tristo e pio.

E la pietà, ch'è nel cuore del poeta, si comunica al lettore col racconto della storia di quella donna, che pare, ed è, più infelice che colpevole.

Nell'inferno e nel purgatorio Dante, che fa quel viaggio per purificare sè stesso, non può, s'intende, trovare che peccatori: ma nei terribili drammi ch'egli, spesso con pochi versi, spesso ancora con poche parole, mette dinanzi ai lettori, le donne peccatrici hanno quasi tutte un fondo di pietà, che le rende simpatiche.

Rammentano i lettori Sapìa? la gentildonna senese, che esiliata dai suoi concittadini, concepì un grande odio contro di essi, e quando li seppe in guerra co' Fiorentini, fece voti a Dio perchè fossero sconfitti, e quando poi li vide sconfitti, ne sentì grande allegrezza? Ma ella, benchè donna ardita e superba, si pentì poi della colpa; ciò che agli uomini del suo tempo non accadeva molto spesso: e perciò Dante la incontra nel secondo balzo del purgatorio. Sentano i lettori come ella parla di sè all'Alighieri!

> Savia non fui, avvegnachè Sapìa
> Fossi chiamata, e fui degli altrui danni
> Più lieta assai, che di ventura mia.
> E perchè tu non credi ch'io t'inganni,
> Odi se fui, com'io ti dico, folle.
> Già discendendo l'arco de' miei anni,
> Eran li cittadin miei presso a Colle
> In campo giunti coi loro avversari,
> Ed io pregava Dio di quel ch'ei volle.
> Rotti fur quivi, e volti negli amari
> Passi di fuga, e veggendo la caccia,
> Letizia presi a tutte altre dispari.

Io non ho bisogno di rammentare la Pia dei Tolomei, la Nella, moglie di Forese Donati, la sorella di lui e del terribile Corso, Piccarda. Chi ha letto la *Com-*

media e non ha poi sempre avuto dinanzi alla mente quelle soavi figure di donne?

In generale nelle donne rappresentate da Dante, rappresentate intendo nella loro parte umana, cioè come donne di questo mondo, dove vissero, peccarono e soffrirono, ma sopra tutto soffrirono, le qualità che primeggiano sono la bontà e la pietà; qualità che fanno un singolare contrasto con la durezza e la ferocia della maggior parte degli uomini che furono ad esse padri, mariti, fratelli. I versi stessi, coi quali il poeta parla delle tre donne che ho nominate, versi che tutti sanno a memoria, sono, come chi dicesse, una musica pietosa e soave, tessuta coi più dolci suoni delle miti virtù femminili.

> Deh quando tu sarai tornato al mondo,
> E riposato della lunga via,
> Seguitò il terzo spirito al secondo,
> Ricorditi di me che son la Pia;
> Siena mi fe', disfecemi Maremma;
> Salsi colui che innanellata pria
> Disposando m'avea con la sua gemma.

Così la Tolomei racconta a Dante la sua storia, tutta la sua tragica storia con soli tre versi, tre versi nei quali c'è dentro una grande tragedia, che ancora nessuno ha scritta. E Forese parla così a Dante di sua moglie, che con le orazioni gli aveva affrettato il tempo del purgare i suoi falli.

> ...... Sì tosto m'ha condotto
> A ber lo dolce assenzio de' martiri
> La Nella mia col suo pianger dirotto.
> Con suo' prieghi devoti e con sospiri
> Tratto m'ha della costa ove s'aspetta,
> E liberato m'ha degli altri giri.

Tant'è a Dio più cara e più diletta
La vedovella mia che tanto amai,
Quanto in bene operare è più soletta.

E quando poi Dante domanda a Forese:

Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda,

egli risponde:

La mia sorella che tra bella e buona
Non so qual fosse più, trionfa lieta
Nell'alto Olimpo già di sua corona.

Non pare ai lettori che veramente nella musica di questi versi suoni quanto hanno di più dolce e pietoso le miti virtù femminili?

Nei tristi e dolorosi tempi dell'esilio il cuore di Dante riboccava d'odio e d'ira contro la sua cara ed iniqua Firenze, che lo avea discacciato dal suo seno, per ladro e barattiero; ed egli sfogava l'odio e l'ira scrivendo il poema immortale, ch'è una grande giustizia e una grande vendetta.

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
Che per mare e per terra batti l'ali,
E per l'inferno il nome tuo si spande.

Ma di tratto in tratto gli tornava in mente qualche gentile immagine di donna, l'immagine di una di quelle donne che erano state, come lui, martiri e vittime delle ire di parte dei suoi concittadini; e il tumulto dell'animo suo si acquetava in una dolce e pietosa mestizia, e il suo verso ritrovava allora quelle delicate e pietose armonie nelle quali aveva effuso da giovane l'amor suo per Beatrice.

IV.

Ho accennato più su a quelli scrittori drammatici, che si compiacciono di mettere in mostra i difetti e le debolezze della donna, che non sanno, si direbbe quasi, trar partito altro che da quei difetti e da quelle debolezze per fare di essa un personaggio degno di commedia e di dramma.

Chi giudicasse la donna dalla rappresentazione che ne fanno quelli scrittori, dovrebbe crederla assolutamente incapace di uno dei più nobili sentimenti umani, dell'amicizia; dovrebbe crederla di animo gretto e cattivo in tutte le relazioni con gli esseri del suo medesimo sesso. Così non parve allo Shakespeare. Nella commedia *Molto fracasso per nulla,* Beatrice ed Ero si amano della più schietta e cordiale amicizia. L'amicizia di Celia per Rosalinda nella commedia *Come vi piace* si inalza fino all'eroismo. Per seguire la sua compagna nell'esilio, Celia abbandona il palazzo di suo padre, rinunzia ad una esistenza principesca e alla corona. Oltre l'amicizia, lo Shakespeare concesse alle donne un alto sentimento di generosità verso le loro rivali in amore. Nella commedia *I due gentiluomini di Verona* Giulia è abbandonata dall'amante suo, che si innamora di un'altra donna. Ebbene, Giulia non accoglie nell'animo nessun sentimento di rancore verso questa donna, perchè sa che se essa le ha tolto l'amante, non ha avuto in ciò colpa alcuna. Non è men generosa Viola verso Olivia nella commedia *Ciò che volete.* Viola è innamorata del duca Orsino, e per potergli essere vicina entra al servizio di lui travestita da paggio. Il Duca ama la

contessa Olivia, che non gli corrisponde, che non vuole nemmeno vederlo; e il Duca manda da lei il suo paggio, cioè Viola, a portarle ambasciate e preghiere, a perorare la sua causa; e il paggio, cioè Viola, serve fedelissimamente il signore suo, fa quanto può perchè Olivia accetti l'amore del Duca e vi corrisponda. Tutto ciò potrà a taluno parere una fantasia del poeta, e niente altro; eppure tutto ciò nella commedia dello Shakespeare è semplicemente vero e naturale.

Le donne del teatro shakespeariano, specie nei loro rapporti da donna a donna, sono in generale sincere e benevole; ed hanno, anche se colpevoli, un fondo di bontà e di pietà come le donne dell'Allighieri.

Io nominai già alcuni dei più nobili caratteri di donne dei drammi shakespeariani: ne nominai alcuni pochi, ma avrei potuto nominarne molti. Ho già detto, e tutti sanno, che i drammi attribuiti al grande tragico inglese sono (non compresi gli apocrifi) trentasette. Ciò vuol dire che le donne create dallo Shakespeare ammontano a più di un centinaio: e in tutti quei drammi, ad eccezione di uno solo *Timone d'Atene*, le donne, nota il Dowden, hanno un carattere notevole ed un'azione importante; e fra tutte quelle donne ce n'è una sola, nota lo stesso Dowden, vana e leggera, Cressida. Io aggiungerei a Cressida Lady Anna.

Altri due fatti, pure notati dallo stesso critico, provano quanto fosse alto il concetto che lo Shakespeare ebbe della donna. Fra tutti gli uomini da lui rappresentati uno solo non ha fede nella bontà e sincerità della donna; e quell'uno non è un uomo, è un mostro, Jago. Un altro uomo, quando ha perduto

la fede nella donna, non ha più pace; Amleto. Amleto. dice il Dowden, ha potuto sopportare la morte del padre, ha potuto sopportare la perdita della corona: ma quando sa che sua madre è colpevole, ciò sconvolge tutto l'essere suo, ciò lo fa diventare un altr'uomo. — Fragilità, il tuo nome è donna. — Ecco il pensiero terribile che d'allora in poi occupa interamente Amleto, il pensiero che gli spezza la vita, il pensiero che avvelena per sempre il suo amore per Ofelia.

" Uno strano amore come quello di Amleto e di Ofelia, osserva il Dowden, non si era mai veduto prima, e non si è più veduto di poi. Una filza d'ingiurie e di rimproveri, non si sa se veri o finti, che Amleto indirizza ad Ofelia, e pochi discorsi ch'egli le fa, ambigui o indecenti; ecco tutte le scene d'amore del dramma „. — Perchè? — Perchè quando Amleto s'incontra con Ofelia, egli ha già avuto dall'ombra del padre suo la rivelazione fatale, egli sa già che sua madre è colpevole.

Alcuni critici hanno perfino messo in dubbio l'amore di Amleto per Ofelia. A me quelle ingiurie e quei rimproveri paiono la prova più eloquente dell'amore; se anche l'amore non fosse attestato dai discorsi d'Ofelia al padre e al fratello nelle prime scene della tragedia, e nelle ultime dalle parole di sublime pazzia che Amleto balzato dentro la fossa di Ofelia rivolge a Laerte ed agli altri che accompagnano la salma di lei.

" Io amai Ofelia. L'amore di quarantamila fratelli messo insieme non potrebbe gareggiare col mio. (E volgendosi a Laerte) Su, che cosa sei buono a fare per lei?... Andiamo: mostrami che cosa sei capace di fare. Vuoi piangere? Vuoi batterti? Vuoi

morire di fame? Vuoi fare a brani il tuo corpo? — Io farò tutto ciò. — Vuoi sotterrarti vivo con essa? — Anch'io voglio. „

V.

Una sera in una lieta conversazione d'amici si disputava di letteratura drammatica. A un tratto uno dei più competenti a parlare di cose drammatiche, perchè autore drammatico anch'egli, osserva, non mi ricordo più a quale proposito, che le donne dei drammi dello Shakespeare si rassomigliano tutte; e ne nomina due, Desdemona, mi pare, ed Ofelia. L'osservazione a me, che appunto in quei giorni stavo rileggendo i drammi dello Shakespeare, fece l'effetto di un pugno nella testa: scattai su quasi involontariamente, e risposi che quell'osservazione era una solenne eresia, e nominai i primi otto o dieci nomi che mi riuscì di raccapezzare fra quella baraonda di donne shakespeariane che per effetto di quel pugno mi sentivo ronzare nel cervello.

Si potrà intorno all'arte dello Shakespeare avere l'opinione che si vuole; ma una cosa è indubitata, e su questa, costretti dalla evidenza, si trovano necessariamente d'accordo tutti quelli che hanno studiato le opere di lui; ch'egli, cioè, è uno straordinario e meraviglioso creatore di caratteri umani, forse il più straordinario e meraviglioso che sia comparso finora nel mondo della poesia.

Anche Victor Hugo è stato un gran creatore di figure umane, anch'egli ha popolato i suoi drammi, i suoi romanzi, le sue poesie, di una quantità innumerevole e varia di personaggi; ma i personaggi

di Victor Hugo sono più spesso creazioni del suo cervello, che uomini veri, sono cioè uomini fatti di pensiero, d'aria e di luce, piuttosto che d'ossa e di carne. A parte gli antichi, il solo poeta che per la spietata realtà dei caratteri possa sostenere il paragone con lo Shakesperare, è Dante; che anche può essergli paragonato, come già accennai, per la potenza della rappresentazione drammatica. Se Dante avesse potuto svolgere la materia drammatica del suo poema nella libera forma del dramma shakespeariano, forse lo Shakespeare avrebbe avuto in Italia tre secoli innanzi un predecessore, non dirò se più grande, certo non minore, di lui. E certo anche nella varietà dei caratteri il poeta italiano non avrebbe avuto da invidiare niente all'inglese.

Ma la varia ed innumerevole turba di figure umane che bestemmia, si lamenta e prega nei tre regni del poema dantesco, è forse men varia di quella che si agita ed opera e parla nei drammi dello Shakespeare; dico forse, parlando d'uomini e donne insieme; perchè quanto alle donne non c'è dubbio che il numero e la varietà delle donne shakespeariane è molto superiore al numero e alla varietà di quelle create da Dante.

Alcuni han detto che c'è più varietà negli uomini dello Shakespeare che nelle donne. Mrs. Jameson non è di questa opinione; e della sua opinione diversa dà larghe prove nel suo bel libro da me citato in principio di questo scritto: anzi, tutto il libro è, si può dire, una prova della verità della sua opinione. In esso la egregia scrittrice raggruppa sotto quattro capi diversi le eroine del tragico inglese; fa un gruppo di quelle nelle quali predomina l'intelletto, come Porzia e Beatrice, la Porzia del *Mercante di*

Venezia; un altro di quelle nelle quali predominano la passione e l'immaginazione, come Giulietta ed Ofelia; un terzo delle donne la cui caratteristica principale è l'affetto, come Cordelia e Desdemona; un quarto ed ultimo delle donne storiche, come Lady Macbeth e Cleopatra. Il Dowden osserva che " le grandi figure delle tragedie shakespeariane non si possono raggruppare, perchè ciascuna è uno studio a sè, completo, e ciascuna vuole essere considerata attentamente e lungamente ". È giusto però dire che l'autrice stessa avea preveduto e prevenuto questa obiezione: e in sostanza l'aver fatto quei gruppi non le ha tolto di considerare ciascuna delle grandi figure di donne shakespeariane come uno studio psicologico a sè, completo; mentre le ha dato occasione, e dà occasione al lettore, di fare ravvicinamenti e raffronti, pei quali viene messa meglio in evidenza la diversità di ciascuno dei caratteri compresi in un medesimo gruppo.

Per esempio, io ho nominato Giulietta ed Ofelia come due donne messe dalla Jameson nel gruppo dei caratteri di passione e d'immaginazione; e nessuno può dire che la passione e la immaginazione non siano le caratteristiche principali di ciascuna di quelle due figure. E tuttavia, se noi le studiamo l'una accanto all'altra, vediamo che fra esse c'è di mezzo un abisso. Giulietta ed Ofelia sono ambedue giovani, belle, ingenue ed amabili; ambedue amano e muoiono vittime dell'amore; ma a queste qualità e circostanze comuni si mescono in ciascuna tante altre qualità e circostanze diverse, che fanno di esse nel dramma due tipi affatto diversi di donna. Giulietta rappresenta, come dissi già, l'eroismo dell'amore; Ofelia rappresenta la timidità e la debolezza di un'anima amante. Giulietta

è la fanciulla che nella baldanza della passione affronta animosamente le più terribili prove, e quando queste sono riuscite vane, s'immola da sè, vittima volontaria ma non inutile; perchè sulla tomba di lei e dell'amante suo cessano gli odi lunghi e feroci delle loro famiglie, e i due padri Capuleti e Montecchi dinanzi ai loro cadaveri si danno piangendo la mano. Ofelia è la fanciulla innamorata, che non potendo, per mancanza di energia, come osserva il Dowden, essere con l'amore suo la salvezza di Amleto, rimane spezzata e travolta come una fragile canna dal turbine che imperversa d'intorno a lei, senza che dalla sua rovina sorga alcun bene.

Abbiamo ravvicinato Ofelia a Giulietta: ravviciniamola ad un'altra delle donne che la Jameson mette nel medesimo gruppo, a Miranda. Miranda è anch'essa, come fu già accennato, una giovinetta bella, ingenua ed amabile; ama anch'essa come Ofelia; ma le condizioni e le circostanze della sua vita sono essenzialmente diverse e più che diverse opposte a quelle della fanciulla danese. Mentre Ofelia vive in mezzo alla corruzione della società, accanto ai vizi, ai raggiri, ai delitti di una corte scellerata; Miranda, figlia del saggio Prospero, fu portata da fanciullina in un'isola remota, e quivi è cresciuta, come in una specie di paradiso terrestre, sotto le cure affettuose e sapienti del padre suo; è cresciuta, non solo innocente, come Ofelia, ma ignara del male: e perciò le qualità che producono in Ofelia la pazzia e la morte riescono, come osserva la Jameson, a fare di Miranda una creatura perfetta e felice.

" Io vidi una volta a Murano, scrive la Jameson, una colomba rimasta presa in un turbine — forse era giovine, e non aveva tanta forza nelle ali da rag-

giungere il nido, o le mancava l'istinto che insegna agli uccelli a scansare la procella imminente — io la guardava, sentendone compassione, mentre essa svolazzava qua e là battendo le ali d'argento che brillavano di contro alla nera nuvola procellosa; finchè, dopo pochi vertiginosi giri, acciecata, spaventata e smarrita, precipitò giù nella torbida acqua, e fu inghiottita per sempre. Quel pietoso spettacolo mi rammentò il destino d'Ofelia; ed ora quando penso ad Ofelia, mi veggo dinanzi quella povera colomba che smarrita in mezzo al turbine, dibatte le ali „. Immaginiamo che in quel momento descritto dalla Jameson il sole risplendesse tranquillo e sereno sul mare: che cosa sarebbe avvenuto? La colomba avrebbe con le ali aperte e ferme raggiunto il dolce nido, portata per l'aere dal volere; e la egregia scrittrice, ripensando forse i dolci versi di Dante, avrebbe veduto in essa un'immagine di Miranda.

Facciamo ancora un altro raffronto; e giacchè stiamo parlando di Ofelia, contrapponiamo ad essa, come propone il Dowden, un carattere perfettamente opposto, una donna storica, la Porzia romana, figliuola di Catone e moglie di Bruto.

Bruto si è involato di prima mattina dal letto, per prendere con Cassio e con gli altri congiurati gli ultimi accordi intorno alla uccisione di Cesare. I congiurati sono appena usciti, ed entra Porzia.

Porzia. Bruto, signor mio.

Bruto. Porzia, che cosa volete? Perchè vi siete alzata così presto? Non fa bene alla vostra salute l'esporvi così, gracile come siete, al fresco pungente del mattino.

Porzia. E nemmeno alla vostra. O Bruto, voi siete fuggito scortesemente dal mio letto: ed ieri sera, a cena, vi siete messo a passeggiare, con le braccia incrociate, pensieroso e

sospirando: e quando io vi ho domandato che cosa avevate, voi mi avete guardata duramente. Io ho ripetuto la domanda, e voi allora grattandovi il capo avete battuto il piede in terra per impazienza. Tuttavia io ho insistito, e voi, invece di rispondermi, con un gesto di collera mi avete fatto segno di lasciarvi. Io ho obbedito, temendo di accrescere il vostro corruccio, che mi parea già molto grande, e sperando che fosse soltanto uno di quelli accessi di cattivo umore, a cui tutti gli uomini van soggetti di tratto in tratto. Ma questa pena non vi lascia nè mangiare, nè parlare, nè dormire: e se ella producesse sulla vostra persona gli effetti che produce sull'animo vostro, o Bruto, io non vi riconoscerei più. O mio amato signore, ditemi qual è la causa della vostra afflizione.

Bruto. Non mi sento bene: ecco tutto.

Porzia. Bruto è savio; e se non si sentisse bene, cercherebbe ogni mezzo per tornare in salute.

Bruto. È appunto ciò che faccio... Mia buona Porzia, tornate a letto.

Porzia. Bruto è malato? È dunque salutare l'uscire mezzo vestito a respirare l'aria fresca della mattina? Come! Bruto è ammalato — e lascia il suo tepido letto, per affrontare i perniciosi miasmi della notte, per sfidare l'aria umida e impura che aggraverà il suo male? No, o mio Bruto; il male che vi tormenta è nell'anima vostra, ed io in virtù dei miei diritti e del titolo che io porto, debbo saperlo. Io vi scongiuro, in ginocchio, per la mia bellezza una volta lodata, per tutti i vostri voti d'amore, e per quel voto supremo che ci unì insieme e fece di noi due una sola persona, rivelate a me, che sono parte di voi stesso, che cosa è che vi affligge così, e chi sono quelli uomini venuti stanotte a trovarvi; poichè ne sono venuti sei o sette, che nascondevano il viso alle tenebre stesse.

Bruto. Non vi inginocchiate, o mia gentile Porzia.

Porzia. Io non ne avrei bisogno, se voi foste il mio gentile Bruto. Nel nostro contratto di matrimonio, ditemi, o Bruto, fu messa forse, questa restrizione, che io non dovessi conoscere i segreti che vi riguardano? Io non sono un altro voi stesso che in una certa misura, per tenervi compagnia a ta-

vola, per riscaldare il vostro letto, e ciarlare talvolta con voi? Se ciò è tutto, Porzia è la concubina di Bruto, non la sua sposa.

BRUTO. Voi siete la mia vera e nobile sposa; voi mi siete cara, o Porzia, quanto le grosse stille che affluiscono al tristo mio cuore.

PORZIA. Se ciò fosse vero, io saprei il vostro segreto. Io sono una donna, è vero, ma la donna che Bruto ha presa per moglie. Io sono una donna, è vero, ma la donna che si chiama figliuola di Catone. Credete voi che avendo un tal padre e un tal marito, io non sia più forte del mio sesso? Apritemi i vostri pensieri; io non li rivelerò. Io ho sottoposto ad una forte prova la mia fermezza, facendomi da me una ferita qui nella coscia. Io posso sopportare ciò, e non sarei buona a serbare i segreti di mio marito?

BRUTO. O Dei, Rendetemi degno di così nobile moglie! (*Battono alla porta*) Sta' sta', qualcuno batte! Porzia, esci un istante, e saprai subito i segreti del mio cuore. Ti spiegherò tutto. Saprai i miei disegni e la cagione del mio cruccio. Va', lasciami. (*Porzia esce.*)

In tutta la tragedia Porzia non ricompare che un'altra volta, per pochi istanti, in una scena sublime che descrive l'ansia di lei quando Bruto e i congiurati sono in Senato per uccidervi Cesare. Poi si sa da poche parole di Bruto a Cassio, che Porzia, allorchè ha saputo Marco Antonio e Ottavio trionfanti, e perduta la causa della libertà, si è uccisa. E Bruto, quando Messala venuto da Roma al campo, gli conferma la morte di lei, non dice che queste parole: " Addio dunque, o Porzia. Ora, o Messala, bisogna morire. Solo pensando che anch'essa un giorno sarebbe morta, io ho avuto oggi la forza di sopportare ".

Nella tragedia dello Shakespeare ci sono molte scene superiori per grandiosità, per terribilità, per passione, alla scena che ho riferita fra Porzia e Bruto: ma io non posso mai rileggere questa scena senza

provare una commozione profonda. Porzia è, come dice il Dowden, l'ideale della virtù stoica incassato in un fragile corpo di donna: è la personificazione dell'energia femminile: il contrapposto perfetto della debolezza di Ofelia; ma essendo ciò, ella è pur sempre, nota lo stesso Dowden, una natura essenzialmente muliebre e delicata; è sensibile al dolore pe' suoi cari, non meno di Ofelia; prova per essi, non meno di Ofelia, tutte le ansietà di una donna che ama; e per ciò solo anche essa ha virtù di commuoverci. Ma la commozione che desta in noi Porzia è di natura ben diversa da quella che proviamo per Ofelia. Dinanzi alla figura di Porzia ci sentiamo commossi e ammiriamo; dinanzi alle sciagure di Ofelia un sentimento solo occupa l'animo nostro, la compassione.

VI.

Io ho parlato di quattro appena delle eroine dei drammi shakespeariani, e delle quattro ne ho prese tre aventi a comune le principali caratteristiche; le ho prese a bello studio, per mostrare quanta varietà ci sia anche nelle creazioni del poeta che possono a prima vista parere più somiglianti; c'è in esse la varietà vera, la varietà intima, quella che la natura mette in tutte le sue creature.

Anche il poco che ho detto basterà, spero, a mostrare che non ebbi torto quando mi inalberai contro l'amico che accusava d'uniformità le donne del teatro shakespeariano; a mostrare che egli, quando lanciò quell'accusa, forse non avea in mente che due soli dei trentasette drammi del poeta inglese, i due che più spesso si rappresentano sulle nostre scene; e

che anche nel giudicare le donne di quei drammi egli non era interamente nel vero, egli giudicava cioè guardando più ad una qualità sola che a tutto il complesso delle qualità, più a certe apparenze esteriori che all'intima natura delle due donne.

Ma so bene che col poco che ho detto non posso aver dato ai lettori nemmeno una lontana idea di ciò che sono, considerate nel loro insieme, le donne del teatro shakespeariano; e mentre debbo staccarmi da esse, me le sento ronzare d'attorno, me le veggo passare dinanzi, turba romoreggiante e confusa, lagnandosi che della maggior parte di loro io non abbia neppure mentovato il nome.

Veggo accanto alla innamorata Giulietta la dura e fredda sua madre, veggo e sento la grottesca figura della nutrice, che assorda l'aria e stanca la pazienza altrui coi suoi sconclusionati e petulanti discorsi. Veggo in compagnia di Miranda le gentili e delicate fanciulle Jessica e Perdita, formanti con essa un gruppo, da cui le Grazie non sdegnerebbero di essere rappresentate; e Amore, che condusse Giulietta alla tomba, bacia in fronte quelle tre innocenti creature consacrandole alla felicità.

Dietro alla pallida Ofelia, che canta le sue meste canzoni, dietro alla sbigottita Desdemona, che prega e si raccomanda con gli accenti disperati della innocenza, ridono le gioconde faccie e suonano le grasse risate di Mrs. Ford e Mrs. Page, le allegre spose di Windsor. Non lungi ad Imogene, a Ermione, a Isabella, le forti e magnanime donne che combatterono contro la malignità umana e trionfarono; non lungi alla tragica figura di Lady Macbeth, nel cui animo delicato un folle sogno d'ambizione addensò tante tenebre e tante ruine, sento Rosalina, Maria, Cate-

rina, Beatrice, cicalare giocondamente, facendo gara tra loro e coi loro amatori di motti spiritosi e pungenti. Veggo accanto alla santa martire Cordelia le scellerate sorelle Gonerilla e Regana; veggo accanto alla moglie di Bruto la madre e la moglie di Coriolano, Volunnia e Virgilia, rappresentanti l'ideale della donna nella famiglia degli antichi Romani.

Veggo la debole, leggera e falsa Cressida ragionare con Lady Anna, la donna che dopo tre mesi di vedovanza accettò la corte e la mano di Riccardo III, che le avea ucciso il marito “, la donna che non avendo, osserva Mrs. Jameson, alcun saldo principio di virtù, fu buona finchè le mancò l'occasione e la tentazione del male „. E sola in disparte, guardando ad esse in atto di superbo dispregio, veggo Cleopatra, la bellissima regina che “ strette nelle sue picciole mani le forti mani dominatrici del mondo, abbattè, scrive il Dowden, con la sensuale malia dell'Oriente la romana virilità „.

Veggo una graziosa turba di donne e fanciulle in giubba e calzoni, Giulia, Porzia, Jessica, Rosalinda, Imogene, Viola “, non meno femminili e graziose nei maschili travestimenti, che in cappellino e in gonnella „. Veggo una densa folla di regine e di principesse che piangono, gridano, chiamando i mariti e i figliuoli spenti anzi tempo dal ferro assassino della così detta ragione di Stato; e in mezzo ad esse la formidabile figura di Margherita d'Angiò, che levando al cielo la pallida fronte, sbigottisce le stelle con le sue terribili maledizioni. E veggo, dietro queste, altre e altre ancora; e tutte vorrebbero che io parlassi di loro, che narrassi le loro gioie e i loro dolori, i loro sentimenti e le loro passioni, le buone opere che fecero e le malvagie.

Ma io debbo tornare a Dante, al poeta nostro, e conchiudere.

VII.

Le donne di Dante non possono, l'ho già detto, contendere per numero e varietà con quello dello Shakespeare. Pochi nomi potrei aggiungere alle donne dantesche da me nominate fin qui; perchè, come accennai fin da principio, io parlo di donne interamente umane; e perciò Beatrice, Lucia, Lia, Rachele, Matelda, e simili altre splendide e graziose creature della immaginazione del nostro poeta rimangono necessariamente fuori del mio discorso.

Ma io accennai anche che, quanto a verità e realtà di caratteri, e quanto a potenza drammatica, l'autore della *Commedia* non ha, secondo me, niente da invidiare allo Shakespeare.

Poniamo mente anzi tutto alla differenza enorme fra lo strumento artistico del quale disponeva ciascuno dei due poeti per esprimere le sue creazioni drammatiche. Lo Shakespeare aveva a sua disposizione la scena, nella quale poteva muovere con pienissima libertà i suoi personaggi, facendoli parlare e operare non altrimenti che nella vita, senza quasi limitazione di spazio e di tempo: Dante non aveva al suo comando che la forma della narrazione chiusa, come episodio, in un poema di argomento religioso; un poema la cui materia principale erano le pene e le espiazioni delle colpe e i premi della virtù nel mondo delle anime, nell'oltre-tomba; la cui forma era così rigida e stretta, che ciascuna delle tre cantiche in cui il poema era diviso dovea avere il me-

desimo numero di canti, e ciascun canto il medesimo numero di strofe e di versi.

Se questo fu, come disse il Carducci, " il freno dell'arte, che fece così proporzionata, armonica, quasi matematica, la esecuzione formale della immensa epopea „; e se perciò l'opera del poeta italiano supera di euritmia quella dell'inglese, la supera tanto, che sta, si può dire, ad essa come una cattedrale gotica ad una gran foresta selvaggia; quel freno dell'arte fu anche ciò che impedì al poeta nostro di dare ai fatti e ai personaggi drammatici da lui rappresentati un largo svolgimento; fu ciò che lo costrinse a rinserrare quei fatti e quei personaggi nell'ambito di poche strofe, e talora di pochi versi. La materia drammatica urgeva l'Allighieri da ogni parte, ed è penetrata per mille pori nella *Commedia;* ma il poeta impedito di arrestarsi troppo a lungo nel suo mistico viaggio, sospinto innanzi da Virgilio e da Beatrice. dovea liberarsi al più presto di quella materia, e il più delle volte liberarsene con pochi accenni fugaci. Se non che in quelli accenni c'è tanta potenza di visione e di espressione, che i personaggi del dramma si staccano dalle parole del poeta vivi e veri, evocando dinanzi alla nostra mente il dramma intero in tutti i suoi più importanti particolari.

La storia drammatica femminile che Dante ha svolta nel poema con una certa larghezza, con molto maggiore larghezza delle altre è quella di Francesca da Rimini; e tuttavia non occupa più di sessanta versi, cioè uno spazio infinitamente piccolo in paragone dei cinque atti di un dramma. Io non parlerò di Francesca, perchè la truce figura di Lanciotto e le innamorate e lacrimose figure de' due cognati, il cui amore fu più forte della tomba, e quel libro fatale

che fu la rivelazione e la fine dell'amore, stanno scolpiti in modo incancellabile nella mente di quanti hanno letto il Canto V della prima cantica della *Commedia.* Nè anche mi indugierò a parlare della Pia Tolomei. Io accennai già come il poeta abbia chiuso in tre versi il dramma di quella bellissima infelice e innocente. — Disfecemi Maremma; e come, lo sa colui che mi diè l'anello di sposa. — Tutto il dramma è in queste parole, che nella loro brevità ci rivelano il primo sbigottimento della misera donna, la sua terribile disperazione, che cresce, cresce ogni giorno, finchè alla disperazione vengono meno le parole e le lacrime; e succedono la rassegnazione e il silenzio, e al silenzio la morte.

Ho detto che la materia drammatica urgeva l'Allighieri da ogni parte, lo urgeva più ancora che non urgesse lo Shakespeare. A me i tempi nei quali visse l'Allighieri paiono più drammatici di quelli nei quali visse lo Shakespeare. Allo Shakespeare difatti i suoi tempi diedero tutta la forma, non tutta la materia del dramma. C'era nella Londra del secolo decimosesto la stessa esuberanza di vita, la stessa esplosione selvaggia di appetiti e di passioni che nella Firenze dei secoli decimoterzo e decimoquarto; ma a Firenze c'erano di più le divisioni e gli odi tra famiglia e famiglia, divisioni e odi che si disciplinavano, se mi è lecito dir così, nei partiti politici; divisioni e odi che si trasmettevano come una sacra eredità di sangue dai genitori ai figliuoli, e che facevano della città un campo di battaglia sempre in arme. Ogni partito cercava di sopraffare il partito avverso, ricorrendo per ogni menomo caso alle uccisioni, alle rapine, agl'incendi. Ogni famiglia cercava di accrescere la potenza sua e del suo partito in tutti i modi

che poteva: uno dei più comuni l'estendere le parentele per via di matrimoni: si maritavano le figliuole. le sorelle, senza il loro assenso, a loro insaputa, appena uscite di puerizia, o anche prima. E queste poverette, fatte mogli per forza, entrate in case di gente a loro odiosa o sconosciuta, quando forse cominciavano a rassegnarsi alla loro fortuna e a cercare nella nascente famiglia la pace della loro esistenza. un bel giorno si vedevano invase spogliate arse le case, uccisi i figliuoli, cacciate esse e tutti i loro in esilio; si vedevano, che è peggio, rimandate a casa loro dai mariti, costrette dai parenti ad altri matrimoni da cui la loro onestà ripugnava. Talune, di animo più forte, reagivano moralmente; e non potendo altro, chiedevano a Dio, come la senese Sapìa, l'esterminio dei loro concittadini. Le più soccombevano sotto il peso della sciagura, o fuggivano il mondo. volgendosi per conforto alla religione.

Isidoro Del Lungo, nel primo dei suoi scritti da me citati, ha narrato com'egli solo poteva la storia di queste infelici, ha citato i nomi di molte, ha descritto i loro casi pietosi, le loro ansie segrete, i loro disperati dolori. Cotesti casi, coteste ansie, cotesti dolori, si riflettono tutti nella *Commedia.* Leggendola, noi ci vediamo di tratto in tratto passare dinanzi una di quelle figure di donne desolate a cui gli odi e le ire di parte dei padri, dei mariti, dei fratelli, tolsero ciò che è il massimo bene della donna, la vita della famiglia. La grande anima di Dante, cui niente sfuggì, come nota il Del Lungo, di ciò che accadeva dintorno a lui, che vide tutto e tutto notò, notò con affetto particolare le sciagure di quelle gentili anime di donne alle quali la patria era stata, non meno che a lui, crudele matrigna. Chi è ben preparato a leg-

gere la *Commedia*, ritrova in essa tutta la società fiorentina dei tempi del poeta.

Quante cose non dice la storia di quella Sapìa senese che io ho riferita nelle proprie parole di Dante! Che lunga sequela di immeritati patimenti dovette affliggere quell'anima gentile per accumularvi tanta mole di odio! — E Piccarda? — Dante trova Piccarda nella sfera della luna, e s'intrattiene a lungo, con essa, richiedendola del suo nome e della sua condizione:

> O ben creato spirito, che a' rai
> Di vita eterna la dolcezza senti,
> Che non gustata non s'intende mai,
> Grazïoso mi fia, se mi contenti
> Del nome tuo e della vostra sorte.
> Ond'ella pronta e con occhi ridenti:
> La nostra carità, non serra porte
> A giusta voglia.

E svelandosi prosegue:

> Io fui nel mondo vergine sorella;
> E se la mente tua ben mi riguarda,
> Non mi ti celerà l'esser più bella;
> Ma riconoscerai ch' io son Piccarda.

Poi, dopo avere sciolto alcuni dubbi del poeta, e risposto ad altre domande di lui, gli narra com'essa giovinetta ancora fuggì il mondo, si fece monaca della regola di santa Chiara, e fu poi strappata a forza dal convento; di che quanto ebbe a soffrire Dio solo lo sa.

> Dal mondo....... giovinetta
> Fuggi' mi, e nel suo abito mi chiusi,
> E promisi la via della sua setta.

Uomini poi a mal, più ch'a ben, usi,
Fuor mi rapiron della dolce chiostra;
E Dio si sa qual poi mia vita fusi.

In tutto quel mirabile canto terzo del Paradiso risplende, come nell'aspetto di Piccarda quale esso apparve a Dante, non so che divino, che trasmuta, si direbbe quasi, dai primi concetti la poesia della *Commedia,* per renderla degna di cantare *la gloria di colui che tutto muove;* ma anche qui al divino si inframmette quasi furtivamente l'umano; anche qui sotto le armonie gloriose celebranti le gioie ineffabili del paradiso, suonano i sospiri e i gemiti che conquistarono quelle gioie.

E Dio si sa qual poi mia vita fusi.

Perchè Dante, come lo Shakespeare, fu un poeta profondamente umano ed altamente drammatico.

VIII.

Ma Dante e lo Shakespeare hanno rappresentato nelle opere loro anche la donna cattiva. — È vero: ed io ho accennato appena i nomi di quattro o cinque delle donne cattive dello Shakespeare, e non ho nominata neppure una delle dantesche.

I due grandi poeti dell'umanità dovevano, come tutto l'uomo, così rappresentare tutta la donna, cioè le buone qualità di lei e le non buone; ma a me importava sopra tutto mostrare come essi rappresentarono le buone; m'importava sopra tutto mostrare con quanto particolare affetto studiarono e ritrassero dal vero la donna d'alto animo e d'alto

intelletto, la donna virtuosa, affettuosa, pietosa, appassionata, gentile.

E qui mi basterà aggiungere che il numero delle donne buone ritratte dai due poeti è molto superiore a quello delle cattive; che Dante non si trattiene mai a parlare lungamente di queste o con queste, ma il più delle volte si contenta di lanciare i nomi loro bollandoli con un aggettivo, e talvolta di lanciarli senz'altro, *con quella potenza di vitupero* (sono parole del Del Lungo) *ch'ei sa;* e che, quanto allo Shakespeare, anche nelle donne cattive da lui rappresentate non manca quasi mai un sentimento buono, delicato, pietoso, che è come un avanzo di virtù, attestante la bontà della natura femminile anche in mezzo alle rovine della colpa e del vizio. Gonerilla e Regana sono una eccezione, sono una deviazione dall'ordine naturale del creato, sono (ha ragione il Dowden) lupi, non donne. La malvagità di alcune madri e mogli di principi e re, nei drammi storici inglesi, è un effetto dell'ambizione; ma in fondo a quell'ambizione c'è l'amore dei mariti e dei figli. La madre d'Amleto, la Clitennestra danese, è legata da un sentimento di sincera affezione ad Ofelia. Nella crudeltà sicura e feroce di Lady Macbeth c'è lo sforzo violento di un animo femminile traviato; ma sotto lo sforzo l'animo si spezza, e la delicata natura della donna riappare. Quella macchia di sangue che Lady Macbeth vuole e non può lavare via dalla sua mano è l'espiazione del delitto da lei commesso.

Conchiudiamo. La parte che l'elemento femminile ha nelle maggiori opere dei due maggiori poeti dell'età moderna, e il modo come quell'elemento è in esse rappresentato, mostra che i due poeti ebbero della donna un alto concetto; e che se all'uno fu

dalla forma dell'arte sua conceduto di svolgere quell'elemento con maggiore larghezza di esposizione drammatica e con maggiore varietà di caratteri: nell'altro non fu minore la potenza della visione e rappresentazione del vero. Cosicchè l'uomo che, uscito appena dal medio evo, dava all'Europa il più grande poema dell'arte nuova e della nuova religione, avrebbe anche potuto in altre condizioni di tempi e di studi essere lo Shakespeare d'Italia.

LA QUESTIONE BACONIANA

I.

Quando Mrs. Henry Pott nel 1883 pubblicò il suo famoso libro *(The Promus of Formularies and Elegancies of Francis Bacon)* a sostegno della nuova teoria che l'autore dei drammi dello Shakespeare era Bacone, la teoria, senza essere tanto antica quanto alcuni fanatici hanno voluto farla credere, non era neppur nuova. Fino dal secolo passato alcuni aveano messo innanzi il dubbio che lo Shakespeare non fosse il vero autore dei suoi drammi; ma la teoria che li attribuisce a Bacone nacque intorno alla metà di questo secolo; e il vero genitore, cioè la vera genitrice, di essa fu Miss Delia Bacon, una americana ingegnosa ed erudita, che nel *Putnam' s Magazine* del gennaio 1856 pubblicò un articolo, intitolato *Guglielmo Shakespeare e i suoi drammi,* col quale sosteneva che quei drammi erano, come chi dicesse, un gran trattato di filosofia, di cui nessun altri fuorchè Bacone poteva essere autore.

Le donne, generalmente, non diventano madri senza l'aiuto dell'uomo. Io perciò suppongo (e la sup-

posizione non mi pare sballata) che la teoria messa al mondo da Miss Bacon avesse anche un genitore. E non mi pare improbabile che costui potesse essere quel Jamieson, che nel *Chambers's Edinburgh Journal* del 7 agosto 1852 lanciò questa impertinente domanda: *Chi scrisse Shakespeare?* (Who wrote Shakespeare?); e alla domanda rispose, che i drammi del commediante Shakespeare doveano essere stati composti da un poeta pagato dal commediante; ma chi fosse o potesse essere questo poeta non disse. L'impertinente domanda fu forse il germe che fece nascere nella testa di Miss Bacon la teoria baconiana. Potrebbe anche darsi che il germe fosse più antico: poichè fino dal 1848 in un libro di C. Hart, intitolato: *The Romance of Yachting*, si metteva innanzi quella medesima opinione della impossibilità che lo Shakespeare avesse scritto i suoi drammi. La ricerca, si diceva in quel libro, sarà *quali furono i letterati capaci di scrivere i drammi che vanno sotto il nome di lui.*

Vero è, se dobbiamo credere al recente biografo di Miss Bacon, Teodoro Bacon, ch'ella visse così ritirata in sè e nei suoi studi, che probabilmente la notizia di quelle opinioni non potè giungere fino a lei; e non c'è ragione di credere, dice il biografo, ch'ella s'ingannasse o volesse ingannare quando affermava che la scoperta era tutta sua, che era una specie di rivelazione venuta direttamente al suo spirito dallo studio dello Shakespeare. Io non voglio contradire a queste osservazioni dell'egregio biografo; ma non posso astenermi dal notare la singolare coincidenza che i dubbi intorno allo Shakespeare cominciassero a germogliare nella testa di Miss Bacon appunto nel 1852, quando cioè comparve nel *Chambers's Edinburgh Journal* l'articolo del Jamieson.

Alcuni han trattato di pazza la povera Bacon; ma pazza veramente non fu. Si fissò nell'idea di aver fatto la grande scoperta che l'autore dei drammi dello Shakespeare era Bacone; e la fissazione andò tanto innanzi, ch'ella si mise in capo di dover trovare entro la tomba dello Shakespeare a Stratford la prova materiale del fatto. Pazza veramente non fu; ma la fissazione in quella idea assorbì tutta la sua vita e il suo ingegno, e la condusse a morire, dopo stenti e privazioni incredibili, in una casa di salute.

Alcuni han messo fra gli approvatori e seguaci della teoria di Miss Bacon l'Emerson, l'Hawthorne e il Carlyle; ma nessuno dei tre ebbe pelo che pensasse a cotesto. L'Emerson, amico ed estimatore della Bacon, quando essa nel 1853 volle andare in Inghilterra per meglio studiare e maturare la sua teoria, e cercarne le prove nei luoghi ove lo Shakespeare avea vissuto, le diede lettere di presentazione e raccomandazione per il Carlyle ed altri amici, e il Carlyle accolse con cortesia la Bacon, e cercò di esserle utile come poteva.

Ma, quanto alla teoria di lei, l'Emerson era tanto lontano dall'approvarla, che la chiamò un *brillante paradosso;* e il Carlyle ne scriveva all'Emerson stesso così: " Io non ho mai veduto in vita mia niente di così tragicamente donchisciottesco come la shakespeariana impresa di lei (della Bacon): ahimè, ahimè, essa non ne raccoglierà che dolore, fatica, e disillusioni! Io fo ben volentieri per lei quello che posso, — che è molto più di ciò che essa domanda; ma non ci è la più piccola possibilità di vero nella teoria che ha preso a sostenere; e la speranza di dimostrarla o di trovare il più piccolo documento a sostegno di

essa, è eguale a quella di abbattere i molini a vento con un colpo di lancia „.

L'Hawthorne scrisse, è vero, la prefazione all'opera alla quale Miss Bacon consacrò tutta la sua vita, e con la quale svolse ampiamente la teoria esposta in modo sommario nell'articolo del *Putnam' s Magazine*, opera che intitolò la *Filosofia dei drammi dello Shakespeare svelata.* Ma in quella prefazione, piena di rispetto e di stima per la Bacon, non c'è una parola dalla quale apparisca che l'Hawthorne partecipava le idee e le convinzioni di lei. Egli si limita a constatare la sincerità e la onestà del libro, e ad attestare che, qualunque potesse essere il giudizio del pubblico sulla questione, l'*abilità impiegata nella composizione di esso fu degna del grande argomento.*

II.

Qualche tempo innanzi che fosse pubblicato nel *Putnam' s Magazine* l'articolo di Miss Bacon, il proprietario del giornale lo mandò sulle prove di stampa ad un valoroso critico, Riccardo Grant White, richiamando l'attenzione di lui sull'importanza dell'articolo, e pregandolo di scriverci un po' d'introduzione. Il Grant White era uno dei più noti studiosi e dei più notevoli illustratori dello Shakespeare in America, ed avea di fresco pubblicato il suo importante libro *Shakespeare's scholar.* La cortesia non era una delle qualità in lui più lodate; ma quanto a franchezza, non c'era da desiderare di meglio. Egli lesse attentamente, e senza nessuna prevenzione, l'articolo, e lo rimandò al proprietario del giornale, declinando l'onore di farvi la introduzione, e dicendo che la donna che lo

aveva scritto non era nè una sciocca, nè un'ignorante, ma che doveva esser pazza; cioè, pazza, proprio no, ma una donna che non aveva, come diciamo noi, tutti i suoi venerdì.

Quando poi nel 1883 Mrs. Pott, come ho detto di sopra, pubblicò il *Promus of Formularies,* etc. di Bacone, con note e raffronti intesi a dimostrare che chi aveva fatto quella specie di zibaldone o prontuario di formule, modi di dire, proverbi, etc., doveva essere l'autore dei drammi dello Shakespeare, se non anche di quelli di parecchi altri scrittori drammatici, il Grant White perdè la pazienza, e scrisse intorno a quella pubblicazione un articolo, sulla fine del quale diceva: " La questione baconiana è una pazzia letteraria di certe signore d'ambo i sessi, che le fa meritevoli delle più tenere e simpatiche cure. Non potrà cessare d'un tratto: al contrario: è possibile che diventi una epidemia mentale. Poichè non c'è teorica, non fantasia, o pazzia, che a forza d'insistenza e di agitazione non possa svolgersi in un movimento, o anche in una scuola. Io non dispero di vedere una società baconiana, con una schiera di vice-presidenti di ambo i sessi, che possa mettere in pensiero pei suoi allori la nuova società shakespeariana. Comunque, trattasi di una pazzia che vuol essere curata con tutta l'arte e la tenerezza che la scienza medica moderna e l'umanità raccomandano. Si dovrebbero provvedere asili adatti ed allestire ambulanze, con cavalli già in ordine; e non appena i sintomi della pazzia baconiana si presentano, il paziente dovrebbe essere trasportato immediatamente all'asilo, provveduto di penne, inchiostro e carta, di un esemplare delle opere di Bacone, di uno dei drammi dello Shakespeare e della *Concordanza shakespea-*

riana di Mrs. Cowden Clarke. E i prodotti letterari, che sarebbero certamente copiosi, dovrebbero essere ricevuti per la pubblicazione con rispettosa deferenza, e poi — consegnati alle fiamme. Così le innocenti vittime della malattia si manterrebbero calme e tranquille, e il mondo sarebbe protetto contro la debilitante influenza di fastidiosi volumi di chiacchiere inutili „.

L'articolo del Grant White, il quale del resto rendeva giustizia alla sincerità delle convinzioni e all'ingegno di Mrs. Pott e provava con buoni e forti argomenti la nessuna saldezza dell'edificio da lei architettato a provare la sua tesi, era, dobbiam confessarlo, spietato; spietato nella forma, ed anche un po' ingiusto: perchè in fin dei conti, tanto il libro di Miss Bacon quanto quello di Mrs. Pott, benchè ispirati da un'idea falsa, e intesi a provare una cosa assurda, attestavano acume d'ingegno, conoscenza dello Shakespeare e della letteratura del suo tempo, e non erano, come aiuto allo studio del grande poeta, perfettamente inutili. Aggiungasi che quando il Grant White scriveva il suo articolo, era già uscita da un pezzo un'altra importante opera in difesa della teoria baconiana, della quale egli non fa cenno; la più importante di tutte, quella che è considerata oramai come il vangelo dei baconiani, ed a cui riconoscono un valore nella letteratura shakespeariana anche i più feroci avversari del baconianismo; l'opera dell'americano Nathaniel Holmes, intitolata *The Authorship of Shakespeare*, pubblicata la prima volta nel 1866, in due volumi, e della quale furono fatte altre due edizioni.

Dunque sì, il Grant White fu spietato, e anche un po' ingiusto, condannando tutte a rifascio, come

fastidiosi volumi di chiacchiere inutili, le opere dei baconiani; ma fu anche profeta quando scrisse che la pazzia baconiana non avrebbe cessato così per fretta, e avrebbe potuto diventare una epidemia mentale. Anzi i fatti sono andati al di là della sua profezia. S'egli avesse vissuto ancora altri tre anni (morì nel 1885), avrebbe veduto non solo sorgere la società da lui profetata (fu instituita nell'anno stesso ch'egli morì), ma la pazzia baconiana assumere proporzioni più grandi ch'egli forse non prevedeva, e toccare il suo apogeo con la grandiosa opera, in due grossi volumi in ottavo, di Ignazio Donnelly, intitolata *Il Gran Criptogramma* (The Great Cryptogram).

III.

Io non scrivo uno studio, ma una breve notizia, su la questione baconiana, e perciò non posso permettermi il lusso di dare, nemmeno per sommi capi, la storia della *eresia*, come un'altra erudita signora, Carlotta Carmichael Stopes, la chiama. Mi basterà accennare che fino dal 1882 l'americano M. V. Wyman pubblicava una bibliografia della singolare controversia, con note ed estratti, nella quale citava non meno di duecentocinquantacinque fra libri opuscoli e articoli; e da quel tempo in poi i libri, gli opuscoli e gli articoli sull'argomento han seguitato a fioccare; e, la questione ingrossando sempre più, han preso più viva parte ad essa anche i tedeschi e gl'inglesi. Nel 1884, l'anno dopo la pubblicazione del *Promus,* Mrs. Pott mandò fuori un opuscolo intitolato *Trentadue ragioni per credere che Bacone scrisse Shakespeare*, opuscolo nel quale sono condensati tutti gli

argomenti coi quali l'Holmes e gli altri baconiani sostengono e illustrano la parte generale della questione; l'anno appresso ne pubblicò un altro con cui, sotto altra forma, e sotto il titolo interrogativo, *Bacone scrisse Shakespeare?*, esponeva le stesse idee, e metteva innanzi a sostegno di esse nuovi argomenti. Fra i nuovi argomenti c'era questo, che Bacone potè scrivere i drammi dello Shakespeare, perchè era figliuolo di una signora, e lo Shakespeare non potè scrivere i suoi drammi, perchè sua madre era una contadina; tanto la fissazione in un'idea può fare smarrire il senno e perdere la nozione dei fatti più comuni anche alle persone più culte e ingegnose. Mrs. Pott si dimenticò semplicemente di questi due fatti, che la madre dello Shakespeare non fu niente affatto una contadina, e che fu veramente una contadina la madre di Roberto Burns; si dimenticò anche che dei fatti simili a questo secondo nella storia della poesia ce ne sono parecchi; si dimenticò, per citarne alcuni, che il Marlowe fu figlio di un calzolaio, il Massinger di un servitore, il Keats di uno stalliere.

I due opuscoli di Mrs. Pott non levarono gran romore; anzi per un po' di tempo la questione parve sopita; ma sotto l'apparente sopore essa faceva il suo cammino, preparando agli studiosi dello Shakespeare la maggiore delle meraviglie. Tra il 1887 e l'88 apparve nei giornali americani ed inglesi una notizia sbalorditoia; la notizia che *un americano aveva trovato la prova di fatto, prova provata, irrepugnabile, della baconiana paternità dei drammi dello Shakespeare.* Oramai non c'era più dubbio; la povera Miss Bacon non s'era ingannata: quella prova ch'essa non era riuscita a trovare, per la quale essa aveva errato di notte intorno alla tomba dello Shakespeare tentando

di aprirla, per la quale aveva perduto la ragione e la vita, quella prova esisteva; soltanto era stato concesso di trovarla ad uno più fortunato di lei.

La curiosità destata da questa notizia naturalmente fu grande. Si cominciò a domandare, a indagare; si seppe che il fortunato scopritore, il quale non era altri che Ignazio Donnelly, stava pubblicando un libro col quale comunicava al mondo la sua preziosa scoperta, il gran segreto che svelava il vero autore delle opere dello Shakespeare; e gl'impazienti non poterono stare alle mosse; si procurarono le bozze di stampa di una parte del libro; diedero notizia del gran segreto su pei giornali; e cominciò intorno ad esso, prima assai che fosse pubblicato, una tempestosa polemica.

Il gran segreto, cioè il *Gran Criptogramma,* era una specie di cifra con l'aiuto della quale ogni buon cristiano avrebbe potuto leggere nella famosa edizione *in folio* delle opere dello Shakespeare del 1623 la narrazione del come e del perchè i drammi del gran tragico, divulgati e stampati lui vivo e lui morto sotto il suo nome, e tenuti per suoi da tutti i contemporanei, e per oltre due secoli dal consenso universale dei posteri, erano stati realmente composti dal filosofo Bacone. Gli shakespeariani aveano un bel negare, aveano un bel trincerarsi dietro l'autorità dello Spedding, l'autore della grande edizione delle opere di Bacone, un'autorità rispettabile negli studi shakespeariani, la prima autorità nei baconiani; il quale Spedding, richiesto dall'Holmes del suo parere sulla questione baconiana, avea risposto: " Chiedermi ch'io creda che Bacone sia l'autore dei drammi dello Shakespeare, è come propormi di credere che lord Brougham abbia composto non solamente le opere

del Dickens, ma anche quelle del Thackeray e del Tennyson per giunta. L'autorità sulla quale riposa la mia conoscenza che il Dickens ha scritto il *Pickwick* non è niente migliore di quella sulla quale riposa la mia conoscenza che l'autore dell'*Amleto* è un uomo chiamato Guglielmo Shakespeare...: ma dato che esistesse qualche ragione per supporre che il vero autore dei drammi dello Shakespeare fosse altri che lo Shakespeare, io sono in condizione di affermare che costui, chiunque fosse, non potrebbe essere Francesco Bacone „.

Tutte queste, e cento altre come queste e meglio di queste, potevan parere belle ragioni; ma di fronte ad una prova di fatto non valevan più nulla. Dal momento che nell'*in folio* del 1623 c'era la cifra, e che la chiave di quella cifra, rimasta ignota per oltre 260 anni, era stata trovata da quel fortunato uomo del Donnelly, non c'era più cristi, bisognava abdicare magari alla ragione, al buon senso, rinnegare l'evidenza, ma rassegnarsi a detronizzare lo Shakespeare e mettere la poetica corona di lui in capo a Bacone.

Se era parso meraviglioso che dalla mente di un sol uomo fosse uscita tutta la grande opera poetica dello Shakespeare, e dalla mente di un altro uomo solo tutta l'opera filosofica di Bacone, due opere che sono il prodotto di due genii essenzialmente diversi, dovea parere a dirittura impossibile che quelle due opere fossero uscite da una mente sola. Ma l'impossibile, ma l'assurdo diventavano necessariamente il vero davanti a una prova di fatto come quella trovata dal Donnelly. — Se non che, adagio a' ma' passi. Dove trovò quel fortunato uomo del Donnelly la chiave della cifra? — Ahi! qui mi casca l'asino.

Quella chiave egli sè la fabbricò da sè con grande industria e fatica, lavorandoci attorno alcuni anni. E sapete perchè ebbe la costanza di durare questa lunga fatica? Per la medesima ragione per la quale la povera Delia Bacon finì al manicomio; perchè anche egli era, come lei, un baconiano convinto: ma, di mente più salda, invece di andare a cercar la prova del baconianismo dei drammi shakespeariani dentro la tomba del poeta di Stratford, giudicò più prudente e più spedito di fabbricarsela da sè.

Che cosa è la cifra del Donnelly? — Una combinazione numerica molto complicata mediante la quale si scelgono e mettono insieme l'una accanto all'altra alcune parole tratte dall'*in folio* dello Shakespeare del 1623; e queste parole messe l'una accanto all'altra raccontano chiaramente per filo e per segno tutta la storia dei drammi composti da Bacone e attribuiti allo Shakespeare. Bacone, ci insegna il Donnelly, avea motivi personali, sociali e politici per nascondere ch'egli era l'autore di quei drammi. " Gli ultimi anni della sua vita furono anni di disonore.... Per un uomo in quella condizione l'aver detto: — in mia gioventù io scrissi drammi per la scena; mi servii dello Shakespeare come di una maschera; divisi con lui il denaro guadagnato alla porta del teatro — non avrebbe fatto altro che attirare sopra il suo capo ignominia e disgrazia. Egli avea moglie, avea parenti, orgogliosi e aristocratici. Egli cercò di essere l'Aristotele di una nuova filosofia. Una confessione come quella avrebbe nociuto al *Novum organum* e all'*Advancement of Learning;* avrebbe oscurato e macchiato la vivida e brillante luce di quella fiaccola ch'egli avea accesa per la posterità ". D'altra parte non c'era ragione, dice il Donnelly, ch'egli ricono-

scesse per suoi i drammi, dopo che avea *laboriosamente inserita* in essi una cifra che qualcuno un giorno o l'altro avrebbe trovata; ciò di che egli era sicuro. — Chi sa che non fosse anche sicuro che questo qualcuno sarebbe stato, dopo più di due secoli e mezzo, Ignazio Donnelly!

Non è vero, o lettori, che non par vero che un bravo ed erudito uomo, come il Donnelly, il quale ha scritto anche un'opera sul mondo antidiluviano, abbia delle idee e faccia dei ragionamenti così, direi quasi, antidiluviani?

IV.

I letterati inglesi più dotti e autorevoli negli studi concernenti lo Shakespeare han sempre guardato con superbo disprezzo alla questione baconiana; non si sono degnati di rispondere; han quasi mostrato di non accorgersi ch'ella esistesse. Tuttavia non mancarono difensori allo Shakespeare. I libri della Bacon, dell'Holmes, di Mrs. Pott ebbero, oltre quella del Grant White, parecchie altre confutazioni. specialmente sopra giornali: ne ha avute anche il *Gran Criptogramma;* non molte, e la maggior parte brevi, ma, come era facile, trionfali.

Non bisogna però tacere che il Donnelly, se ha trovato oppositori, ha trovato anche seguaci e in Inghilterra e in Germania; seguaci non solo, ma emuli, e quasi invidiosi dei suoi allori. Cito i due che han pubblicato opere di maggior lena e più singolari; l'inglese W. F. C. Wigston, autore già fino dal 1884 di un *Nuovo studio su Shakespeare,* (una delle più strane aberrazioni e allucinazioni che si possano immagi-

nare), il quale, poco dopo la comparsa del *Gran Criptogramma*, diede in luce un secondo libro non meno strano del primo, intitolato *Bacon, Shakespeare and the Rosicrucians;* e il tedesco conte K. F. Vitzthum von Eckstädt, che intorno allo stesso tempo pubblicò a Stuttgart un libro sulla genesi dei drammi di Shakespeare *(Shakespeare und Shakspere; zur Genesis der Shakespeare-Dramen).* Il Wigston, per quanto si senta in lui l'influenza del Donnelly, dichiara che la sua opera è affatto indipendente dal *Gran Criptogramma;* e veramente egli batte una strada diversa, ma che ha il solo merito di condurlo a ragionamenti e conclusioni anche più strane e assurde di quelle del Donnelly. Il Vitzthum segue in parte le teorie e le opinioni dell'autore del *Gran Criptogramma*, ma le svolge e le applica a modo suo con molta libertà. Il libro suo fu discusso nei giornali tedeschi anche più largamente di quello del Donnelly, e fece una certa impressione; perchè egli è uno scrittore popolare ed amato in Germania.

Uno dei primi a levare la voce contro il *Gran Criptogramma* fu Teodoro Martin, che con un articolo nel Blackwood's Magazine, intitolato *Shakespeare or Bacon*, e ristampato poi in opuscolo con qualche giunta, combattè gagliardamente la teoria baconiana, sostenendo con un sacco di buone ragioni, evidenti a tutti fuori che ai baconiani, gli inviolabili diritti dello Shakespeare alla paternità dei suoi drammi; e si sbrigò in poche parole del Donnelly, dimostrando l'assurdità della tesi da lui sostenuta; tesi che in ultima analisi, secondo il Martin, si riduce a questo, che " Bacone, dopo avere scritto dei drammi immortali, di cui dovè da vivo nascondere la paternità, ma dei quali volle assicurarsi la gloria presso i posteri,

invece di lasciare un ricordo del fatto, come a ogni uomo di buon senso sarebbe caduto in mente di fare, nascose il suo segreto in un criptogramma, *del quale non lasciò neppur la chiave;* in un criptogramma distribuito nel più mistico ed imbrogliato modo a traverso le pagine della scorretta edizione del primo *in folio* e di cui fu riserbato lo scoprimento alla faticosa e traviata ingenuità del signor Donnelly „.

Anche una signora, la signora Carlotta Carmichael Stopes, che ho nominata avanti, scese in campo contro il *Gran Criptogramma,* anzi contro tutta la teoria baconiana, vi scese armata di tutto punto, con un volume di oltre 250 pagine, intitolato *The Bacon-Shakespere answered,* del quale furono fatte, nello stesso anno 1888 in cui fu pubblicato, due edizioni. Il libro discorre ampiamente con molta calma e serenità la questione. Studiati in uno dei primi capitoli il carattere e l'educazione dello Shakespeare, carattere ed educazione che i baconiani con una ingenuità senza pari disconoscono e falsano, l'autrice passa a considerare le qualità interne ed esterne dei drammi del poeta di Stratford e delle opere di Bacone, e trae da questo studio la conseguenza evidente, che lo Shakespeare scrisse i suoi drammi e Bacone le sue opere, nè l'uno potè comporre le opere dell'altro; fa poi la storia della eresia baconiana; ed esamina per ultimo la cifra trovata dal Donnelly, mostrando l'inconsistenza di essa in confronto della cifra di cui parla Bacone nelle opere sue.

Ma il David che, secondo il tedesco Enrico Schaible, atterrò il gigante Golia, fu un libretto di sessantaquattro pagine del reverendo A. Nicholson, intitolato: *Nessuna cifra nello Shakespeare: confutazione del Gran Criptogramma dell'onorevole Ignazio Donnelly.*

" Questo libretto, dice lo Schaible, è un chiaro, ben fondato, ingegnosissimo lavoro che annienta compiutamente le conclusioni del Donnelly „. E lo Schaible ha ragione. Il Nicholson, dopo avere anch'egli dimostrato che il *Criptogramma* non ha niente che fare con la cifra di cui parla Bacone nel suo libro *De Augmentis Scientiarum,* che non ha metodo nè regole fisse nel suo congegno e nella applicazione, e che può quindi portare a qualunque soluzione piaccia a chi se ne serve, dà egli qualche esempio per conto suo delle soluzioni a cui esso può portare. Una delle soluzioni è questa attestazione, che il Nicholson trova per ben cinque volte in cinque luoghi diversi delle opere dello Shakespeare: *Master William Shakespeare writ this Play and was engaged at the Curtain* (Maestro Guglielmo Shakespeare scrisse questo dramma, e fu scritturato al teatro della Cortina). Il *Gran Criptogramma* confuta dunque esso stesso il suo autore.

Viene ultimo fra gli oppositori del Donnelly il nominato Enrico Schaible, con un opuscolo intitolato *Lo Shakespeare autore dei suoi drammi*, diviso in quattro parti. Nella prima, pigliando le mosse dalle luminose prove date dal Nicholson della falsità del *Criptogramma* del Donnelly, l'autore tratta molto succosamente la questione baconiana, dimostrando come manchi di solide fondamenta, anzi di un fondamento qualsiasi, la teoria che vorrebbe fare Bacone autore delle opere dello Shakespeare; nella seconda esamina su quali documenti e solide basi riposi invece l'opinione che ha sempre attribuito allo Shakespeare la paternità delle opere sue; nella terza passa in rassegna ciò che alcuni dei contemporanei e compagni dello Shakespeare pensarono e scrissero di lui, e mostra il grande e incontestabile valore di queste testi-

monianze contro la teoria baconiana; nella quarta ed ultima tratta la questione del nome di famiglia dello Shakespeare, sulla cui grafia gli studiosi shakespeariani non si sono ancora accordati; tratta questa quistione, perchè essa nel libro del Vitzthum si collega con la questione baconiana.

Se in Germania i libri del Donnelly e del Vitzthum aveano, per la loro singolarità e novità, fatto nascere in qualcuno dei dubbi intorno alla paternità delle opere dello Shakespeare (la singolarità e la novità hanno sempre qualche cosa di attraente), il piccolo libro dello Schaible dovrebbe aver bastato a dileguarli del tutto.

FINE.

GIUSEPPE CHIARINI

STUDI SHAKESPEARIANI

LIVORNO
TIPOGRAFIA DI RAFF. GIUSTI
EDITORE-LIBRAIO
1897

N
A, cu

porto 0.25